L'Opéra

ENCYCLOPÆDIA
UNIVERSALIS

Cet ouvrage réalisé par les services éditoriaux et techniques
d'Encyclopaedia Universalis

Sous la direction de Philippe Dulac
avec le concours d'Emmanuelle Thoumieux-Rioux

Collection créée par Jacques Bersani

ISBN : 978-2-85229-133-1

© Encyclopaedia Universalis France S.A., 2012

Retrouvez-nous sur http://www.universalis.fr

Copyrighted material

Bienvenue dans l'Inventaire de l'Opéra publié par Encyclopædia Universalis.

Vous pouvez accéder simplement aux articles de l'Inventaire à partir de la Table des matières.

Pour une recherche plus ciblée, vous avez intérêt à vous appuyer sur l'Index, qui analyse avec précision le contenu des articles et multiplie les accès aux sujets traités.

Vous pouvez bien sûr lire l'Inventaire du début à la fin, depuis l'Introduction de Philippe Dulac jusqu'au Glossaire.

Copyrighted material

Mode d’emploi

Chaque volume de la collection obéit au même type d’organisation :

Un certain nombre de chapitres, une dizaine environ, traitent tour à tour des différents aspects du sujet. Leur liste est donnée dans un sommaire général situé en tête d’ouvrage. Numérotés en chiffres, ils n’obéissent pas nécessairement, dans leur succession, à un ordre logique ou chronologique : on peut donc très bien entreprendre la lecture de l’ouvrage par le chapitre de son choix, au gré de ses besoins ou de sa curiosité.

À chaque chapitre, c’est-à-dire à chaque thème, correspondent en moyenne une dizaine d’articles. Sauf pour le ou les chapitres portant sur l’histoire du sujet, ils sont classés suivant l’ordre alphabétique de leurs intitulés.

Chaque article peut être suivi d’un certain nombre de renvois. Suivant un principe cher à Diderot et remis à l’honneur en France par l’Encyclopædia Universalis, on peut circuler ainsi non seulement à l’intérieur du chapitre mais à l’intérieur du volume tout entier, en composant son propre livre dans le livre.

Le volume est complété par un certain nombre d’annexes de nature et de dimension variables. Elles comprennent dans tous les cas une bibliographie, qui suit les grandes lignes du plan et regroupe les références essentielles. Ne sont signalés, sauf exception, que des titres en langue française, disponibles en librairie et/ou aisément consultables en bibliothèque. Un index général – conçu ici encore dans le même esprit que celui de l’Encyclopædia Universalis, termine l’ouvrage, ainsi qu’une table des matières détaillée.

Copyrighted material

Introduction

Hier encore donné pour moribond, l'opéra connaît depuis plusieurs années une extraordinaire reviviscence, dont la fréquentation massive et assidue des festivals et des théâtres lyriques n'est pas la moindre manifestation.

Ce renouveau s'explique par au moins trois raisons. D'abord le rôle toujours plus décisif des metteurs en scène, dont les conceptions souvent décapantes, parfois iconoclastes, ont permis d'en finir avec la routine et de faire d'une soirée d'opéra un événement et parfois un scandale. Ensuite, l'élargissement considérable du répertoire, grâce à la résurrection de chefs-d'œuvre de la musique baroque ainsi qu'au retour de flamme des compositeurs contemporains pour un genre qu'ils avaient un temps dédaigné. Enfin, les politiques menées pour ouvrir les maisons d'opéra à des auditoires sinon socialement, du moins culturellement plus diversifiés et ayant pris goût à l'art lyrique à travers le disque, la télévision ou le cinéma.

De fait, aux côtés des aficionados et des lyricomanes, un public nouveau est peu à peu apparu. Un public certes plus occasionnel, parce qu'éclectique dans ses choix esthétiques et ses pratiques culturelles, mais sans doute plus exigeant, plus attentif à l'ensemble des composantes du spectacle lyrique, et qui ne saurait donc se satisfaire de la seule prestation de quelques divas.

Si l'opéra est devenu plus accessible, il s'est du coup désacralisé. Sa représentation n'est plus un cérémonial compassé et hors du temps ; elle a gagné en véracité ce qu'elle perdait en falbalas. Mais il suscite des interrogations nouvelles, auxquelles les approches traditionnelles ne suffisent plus à répondre. La psychanalyse ou la sociologie, entre autres, ont été ainsi mises à contribution. De plus, ces interrogations vont au-delà des œuvres elles-mêmes. L'opéra en tant qu'institution, sa place dans la vie de la cité sont aussi à l'origine de débats. Aussi, de par la diversité des intérêts et des considérations dont il est l'objet, paraît-il difficile de parler aujourd'hui de lui de manière uniforme et univoque.

C'est ce constat qui a conduit à lui consacrer le premier volume de la collection Inventaires. L'approche thématique, qui est le principe de cette nouvelle collection, s'avérait en effet particulièrement à même d'en faire apparaître l'ensemble des facettes. « Inventaire » ne doit pas s'entendre

Copyrighted material

en effet au sens exhaustif du terme. Le présent volume n'a évidemment pas la prétention de traiter de tout l'opéra. Son ambition est simplement de l'appréhender dans tous ses états.

Pour y parvenir, deux grands principes ont été retenus. Le premier a été de multiplier les points de vue, en recourant à une équipe d'auteurs à la fois large et plurielle : parmi les trente-cinq signataires de l'ouvrage, figurent des musicologues, des universitaires, des critiques musicaux ou des responsables de théâtres lyriques. Le second était de traiter chaque thème comme un tout : les 9 chapitres et les 68 articles de l'ouvrage sont parfaitement indépendants les uns des autres et constituent pour le lecteur autant d'entrées en matière possibles. Libre à lui, aidé par tout un jeu de corrélats, de parcourir cet Inventaire à sa guise, au gré de ses prédilections ou de sa curiosité.

Toutefois, parce que nous souhaitions nous adresser aussi bien au mélomane chevronné qu'au néophyte, il n'était évidemment pas question de laisser ce dernier aller à la dérive. Bien au contraire, il fallait lui fournir les repères, et d'abord les repères chronologiques, lui permettant de se retrouver dans un domaine que quatre siècles d'existence ont rendu particulièrement touffu. C'est donc par un survol historique que s'ouvre cet ouvrage.

Résumer l'histoire de l'opéra n'est pas une chose aisée. Le terme même d'opéra recouvre selon les époques des réalités fort diverses : outre les changements des conceptions esthétiques qui l'animent, le genre lyrique a connu des modifications profondes de son statut et de sa finalité. Par ailleurs, à l'instar de tout genre artistique, il a peu vécu d'événements marquant une rupture ou un tournant. Son évolution est continue et s'opère non pas par le rejet des acquis antérieurs, mais par leur assimilation et leur dépassement : on imagine mal Wagner sans l'influence de Weber ou de Meyerbeer, Debussy sans celle de Moussorgski. Aussi un strict découpage chronologique serait-il ici mal venu.

Néanmoins trois grandes périodes se distinguent assez nettement. La première, que nous avons intitulée « Genèses », va de Monteverdi à Mozart. C'est celle où l'opéra s'invente ; celle où, d'abord circonscrit à l'Italie, il essaime à travers l'Europe et même au-delà ; celle enfin où il se donne des règles et des normes, nourrit des théories esthétiques, devient l'objet de débats ou de querelles.

La deuxième, « Épanouissements », se situe entre Mozart et Debussy. L'accent, qui était autrefois mis surtout sur la voix, l'est désormais aussi sur la scène. L'opéra devient toujours davantage théâtre. Sa dimension

Copyrighted material

dramatique s'exacerbe et l'orchestre y prend une part croissante. Institution majeure de la vie de la cité, il s'ancre dans son temps, dont il reflète les aspirations, les rêves, voire les fantasmes.

La troisième enfin, « Métamorphoses », s'étend de Debussy à nos jours. Elle est marquée par un foisonnement de courants artistiques extrêmement divers et souvent antagonistes. Des formes traditionnelles y perdurent en même temps que l'opéra devient le champ d'expérience de l'avant-garde. Il devient plus bref, plus intimiste. Il continue d'être vénéré tout en étant contesté et parfois tourné en dérision. En tout cas, il fait preuve durant un siècle d'une vitalité et d'une capacité d'adaptation étonnantes.

Pour évoquer dans le détail chacune de ces évolutions, une série d'articles brefs et nettement délimités nous a paru préférable à de longs exposés d'ensemble. La plupart de ces articles sont purement chronologiques et s'attachent à passer en revue quelques décennies de création lyrique. D'autres se consacrent davantage à une forme particulière d'opéra, comme l'opera seria ou la tragédie lyrique. Certains enfin sont exclusivement voués à l'étude d'un compositeur qui en a profondément marqué l'histoire. Nous en avons retenu quatre : Mozart, Wagner, Verdi et Richard Strauss.

Dans chaque article, nous avons souhaité que soient mises en exergue deux ou trois œuvres particulièrement emblématiques de la période ou de l'auteur traité.

Des œuvres qui s'inscrivent dans le temps, mais aussi dans l'espace. Elles sont liées à quelques hauts lieux où elles furent créées ou connurent leurs plus légendaires représentations. Il arrive même que certains compositeurs ne puissent plus être séparés aujourd'hui du temple lyrique élevé à leur culte : imagine-t-on Wagner sans Bayreuth ou Mozart sans Salzbourg ?

Il semblait donc légitime de consacrer un chapitre à ces « Lieux », qu'il s'agisse de festivals ou de maisons d'opéra, et d'évoquer brièvement les événements et les artistes qui ont fait leur gloire, mais aussi les conceptions artistiques, sociales ou politiques qui ont inspiré leur création. Parce que nous avions, ici comme ailleurs, le souci d'aller à l'essentiel, nous avons dû laisser de côté des scènes aussi prestigieuses que les Opéras de Dresde ou de Hambourg, les Arènes de Vérone ou l'Opéra-Comique de Paris. Il n'en reste pas moins que les dix-sept lieux retenus ont chacun leur identité et leur âme et témoignent bien de l'extrême diversité de la vie lyrique, passée et actuelle. Alors que les articles des trois premiers chapitres obéissaient, pour des raisons

Copyrighted material

évidentes, à l'ordre chronologique, c'est l'ordre alphabétique qui se trouve ici retenu, comme il le sera pour tout le reste de l'ouvrage – suivant le parti pris délibérément encyclopédique adopté par la collection.

Après le rappel de ces repères s'ouvre la partie proprement thématique de l'ouvrage, constituée de quatre autres chapitres : « Textes », « Voix », « Réalités » et « Imaginaires ».

Si nous avons choisi de commencer par les « Textes », ce n'est évidemment pas pour prendre parti dans le débat qui a traversé l'histoire de l'opéra et même inspiré le sujet d'une de ses plus belles œuvres, *Capriccio* de Richard Strauss : à savoir qui des paroles ou de la musique a la préséance dans la composition lyrique.

Le fait est, néanmoins, que durant longtemps la composante fixe de l'opéra, celle qui servait de support à son interprétation et que l'auditeur pouvait consulter, ce n'était pas la partition, mais le livret. L'opéra part bien d'abord d'un texte, et les compositeurs ont été toujours plus soucieux de sa qualité et de son adéquation avec leur projet musical, jusqu'à aller parfois – Wagner en est le meilleur exemple – à l'écrire eux-mêmes ou tout au moins à le faire en collaboration étroite avec leur librettiste.

Il faut toutefois souligner que l'élaboration de livrets originaux est au fond une chose assez peu fréquente, comme si les compositeurs ne souhaitaient pas ajouter au risque de la création musicale celui de la création littéraire et préféraient adapter l'existant. Aussi les auteurs de livrets ont-ils abondamment exploité le gisement d'intrigues de la mythologie et de l'histoire ancienne ou puisé dans le répertoire théâtral. Le texte de certaines pièces est même parfois repris pratiquement tel quel par le musicien, comme le montrent notamment *Pelléas et Mélisande* et, dans une certaine mesure, *Wozzeck*.

Tels sont les différents aspects que nous avons voulu retracer, en joignant quelques réflexions sur ce phénomène un peu curieux qui a consisté durant longtemps à traduire le livret, quand il n'était pas écrit dans la langue du public, afin que ce dernier puisse en comprendre le sens.

Bien plus encore que le texte, la voix constitue le matériau même de l'opéra. Mais sans doute serait-il plus juste d'en parler au pluriel. En effet, on assiste aujourd'hui à un phénomène sans précédent. Pour la première fois, il est possible d'entendre, à la scène ou au disque, tous les chefs-d'œuvre de quatre siècles de création lyrique. L'opéra baroque

Copyrighted material

ayant été peu à peu délivré de son purgatoire, il n'est plus, comme ce fut longtemps le cas, de périodes ou de compositeurs laissés dans l'ombre. Jamais le répertoire n'est apparu aussi étendu et aussi divers.

Ce phénomène n'est pas sans incidences sur les habitudes d'écoute du mélomane. Pour peu qu'il ait l'esprit ouvert et curieux, il doit désormais s'acclimater à des styles musicaux et à des arts vocaux fort différents les uns des autres et dont les principes ne lui sont pas toujours familiers. Certaines mises au point s'imposaient donc.

En premier lieu, il importait de rappeler ici le sens exact du terme bel canto. Celui-ci est souvent employé à tort et à travers et il fallait bien un article pour lui restituer sa vraie dimension historique et esthétique. De même, nous avons voulu évoquer les lois ou les normes qui ont régi l'art vocal pendant près de deux siècles : quelles qualités étaient attendues des chanteurs ? À quoi s'appréciait leur virtuosité ? Enfin, il semblait logique d'examiner les évolutions que cet art a connues, sous l'effet des besoins nouveaux exigés par l'opéra, mais aussi en raison des changements survenus dans la sensibilité même des musiciens et de leur public.

Il s'agissait notamment de voir comment la part grandissante de la mise en scène a imposé au chanteur de devenir aussi un acteur. Comment l'ampleur prise par l'orchestre et les chœurs a nécessité une endurance et une puissance vocales autrefois prohibées par le bon goût. Ou bien encore comment s'est bâtie cette tradition qui veut qu'à tel type de personnage soit nécessairement affecté tel type de voix.

Après les textes et les voix, nous nous sommes attachés à rendre compte des réalités de l'opéra, c'est-à-dire de l'ensemble des éléments qui participent à sa représentation, ce que l'on pourrait appeler la « machinerie ».

La première de ces réalités est évidemment l'édifice même du théâtre lyrique. En construisant des opéras, les architectes et parfois les compositeurs eux-mêmes ne pensaient pas seulement à édifier des salles de spectacle, aussi idéales soient-elles. Ils voulaient le plus souvent bâtir des « sanctuaires » voués au culte du beau et à la communion des arts, où le public viendrait assister à une sorte de cérémonie initiatique. Il était essentiel de souligner cette dimension.

La deuxième réalité, c'est la scène. Elle fut longtemps presque statique. Les décors s'y résumaient à des toiles peintes et à des trompe-l'œil. Les chanteurs n'y « jouaient » pas, se bornant à quelques gestes ou poses significatifs. Puis, au tournant du XX^{e} siècle, les metteurs en scène sont entrés à l'opéra. Ils allaient progressivement en changer la physionomie,

Copyrighted material

au point parfois de le rendre méconnaissable. C'est leur histoire qui est retracée ici, en même temps que celle des décors, des costumes et des éclairages dont les évolutions, elles aussi, ont largement contribué à transformer le spectacle lyrique.

La troisième réalité est économique. L'opéra est une entreprise complexe et surtout coûteuse. Il nous paraît donc aujourd'hui naturel qu'elle ait à sa tête un responsable, veillant à la fois à la qualité de ses prestations, à son organisation et à son financement. Mais si la fonction de directeur d'opéra est apparue assez tôt, son importance a considérablement varié selon que l'opéra faisait l'objet d'une gestion privée ou d'une intervention de l'État, qu'il disposait ou non d'une troupe permanente ou que les responsabilités artistiques et administratives y allaient ou non de pair. Là encore, il nous a paru nécessaire d'en évoquer l'histoire.

Si l'opéra obéit à des réalités, il cristallise aussi bon nombre d'imaginaires, auxquels nous avons souhaité consacré un chapitre. Et d'abord un imaginaire collectif. Sorte de cathédrale laïque, l'opéra s'est toujours davantage inscrit au cœur de la cité, dont il symbolise la puissance et le rayonnement. C'est autour de lui que la ville moderne – Vienne ou Paris – s'édifie. Part essentielle du patrimoine, on s'empresse de le reconstruire à l'identique, quand d'aventure il est détruit. Monumental et mystérieux, il constitue un élément clé de la mythologie urbaine, comme l'illustre bien le célèbre roman de Gaston Leroux, *Le Fantôme de l'Opéra*.

À l'instar des cathédrales, le théâtre lyrique est également un espace social, où l'on fait bien d'autres choses que d'écouter de la musique. Dans ce lieu d'apparat – le foyer, le grand escalier, les loges –, rien qui ne soit organisé pour l'exhibition mondaine. C'est là que se traitent les affaires, que se fomentent de futurs mariages, que se monnayent les charmes des petits rats : avec le casino et la maison close, il représente l'endroit de divertissement favori des notables.

L'opéra, dit-on souvent, est un « rêve éveillé ». Tout y est conçu pour nous conduire à une sorte d'état d'hypnose, où nous abdiquons notre lucidité. Nous savons bien que ce qui est représenté sur scène est une succession d'invraisemblances – la première d'entre elles étant que les personnages s'y expriment en chantant –, et pourtant nous le tenons pour plausible. Nous adoptons une logique autre, qui a partie liée avec l'inconscient.

C'est d'ailleurs bien sur nos angoisses et nos hantises les plus profondes que se bâtissent la plupart des histoires d'opéra. Innombrables

Copyrighted material

sont les œuvres se concluant sur un meurtre ou une immolation. On a beaucoup parlé du « sacrifice des femmes », et c'est un fait que les héroïnes – Norma, Violetta, Carmen, Mimi et les autres – y sont souvent les victimes désignées. Mais les hommes n'échappent pas non plus à la mise à mort, et on ne compte plus les couples, Eros et Thanatos se donnant la main, anéantis par leur passion.

Certes, l'opéra, bien plus encore que le théâtre, a pour fonction d'exprimer nos peurs pour mieux les exorciser. Mais il n'en demeure pas moins fréquemment chargé de la plus extrême violence. D'aucuns croient qu'il est bon chic bon genre, alors qu'il est bien souvent sanglant et parfois peuplé des pires abominations : l'infanticide, l'inceste ou la nécrophilie. C'est pourquoi il inquiète souvent et, parce qu'il inquiète, on s'évertue à rire de lui. Jamais forme artistique n'aura fait autant l'objet de parodies et de caricatures.

Au terme de ce vaste parcours, qui aura permis au lecteur de tourner, en quelque sorte, autour d'un même objet pour en envisager les différentes facettes, nous avons voulu nous interroger sur les faits majeurs qui, durant ces dernières décennies, ont profondément changé à la fois l'approche, le répertoire et la représentation de l'opéra. Nous en avons distingué cinq.

Le rôle du disque : si celui-ci a permis une bien meilleure connaissance des œuvres et des chanteurs, n'a-t-il pas quelque peu banalisé cet « événement » que constitue une représentation lyrique et habitué le public à une perfection que la scène, contrairement au studio, n'est pas toujours à même d'atteindre ?

Le film d'opéra : la vogue qu'il a suscitée dans les années 1980-1990 a-t-elle vraiment contribué à populariser le théâtre lyrique ? Qu'en retenir aujourd'hui, alors que la vidéo puis le DVD l'ont éclipsé ?

Le renouveau de l'opéra baroque : grâce à des chefs, des chanteurs et des ensembles d'une qualité artistique exceptionnelle, de très nombreux chefs-d'œuvre ont revu le jour et s'imposent désormais au répertoire. Quels ont été les apports essentiels de ce renouveau et peut-on le considérer comme un phénomène durable ?

La place de la mise en scène : les metteurs en scène ont contribué à mettre fin au déclin de l'opéra et l'ont sauvé d'une mort annoncée. Mais le traitement de choc qu'ils lui ont administré ne s'est-il pas avéré parfois pire que le mal ? Après avoir servi les œuvres, ne sont-ils pas enclins à s'en servir ?

Copyrighted material

La démocratisation du public : on a beaucoup parlé d'« opéra populaire ». Est-il devenu une réalité ou reste-t-il une utopie ? Si la composition sociale du public a considérablement évolué au cours des siècles, peut-on réellement parler de démocratisation ? L'opéra, au fond, n'est-il pas par nature un art élitiste ?

Ces questions posées, restait à apporter quelques compléments d'information indispensables. Le lecteur trouvera ainsi en fin de volume un glossaire, explicitant certains termes techniques, notamment dans le domaine de la voix. Il est accompagné d'un dictionnaire des chanteurs, qui fait suite aux articles consacrés respectivement aux castrats de l'ère baroque, aux divas romantiques et à trois des plus grandes stars lyriques du XX^{e} siècle.

Nous avons jugé utile d'adjoindre à ces deux annexes une brève bibliographie ainsi qu'une discographie sélective. Cette dernière n'entend pas établir un palmarès. Son but est simplement d'indiquer certaines versions de référence des principaux opéras, même si l'état actuel du marché du disque classique en France ne les rend pas toujours aisément accessibles. Elle est complétée par une vidéographie, conçue suivant les mêmes principes. Quant à la bibliographie, elle s'en tient aux ouvrages généraux et aux principales monographies parus en français. Pour chaque opéra en particulier, le lecteur pourra naturellement se reporter au numéro correspondant de la revue *L'Avant-Scène Opéra*, qui a beaucoup fait pour le développement de la culture lyrique en France.

Tels sont donc, dans les grandes lignes, les choix que nous avons faits et qui ont commandé l'architecture de cet *Inventaire de l'Opéra*. Nous avons la prétention de croire que celui-ci constitue un ouvrage qui, par sa conception et les éclairages originaux qu'il permet, sort quelque peu des sentiers battus. Nous espérons, en tout cas, qu'il sera pour le mélomane un fidèle compagnon d'écoute et qu'il lui permettra d'approfondir ses connaissances et sa réflexion.

Philippe DULAC

Copyrighted material

1. Genèses

Copyrighted material

L’invention de l’opéra

Il est d’usage de dire que la naissance de l’opéra en 1600 marque l’avènement d’une ère nouvelle dans l’histoire de la musique, celle de l’époque dite baroque. Il serait pourtant plus opportun de voir dans les premiers spectacles mélodramatiques un crépuscule plutôt qu’une aube : leur création clôt un siècle et demi de réflexion sur la nécessaire renaissance des arts du théâtre. Dès la fin du XV^e^ siècle, en effet, les humanistes ont ressenti l’impérieux devoir de ressusciter les genres théâtraux classiques hérités des auteurs grecs et latins. Les vertus morales et sociales de ces spectacles, leur qualité esthétique, et surtout leur dimension religieuse, en faisaient l’objet d’élection de l’entreprise de réconciliation entre savoirs païens et savoirs chrétiens.

À cette fin, il fallut reconsidérer les arts de la scène : les édifices, les œuvres, les modes d’interprétation et, parmi ces derniers, le rôle de la musique. On se donne comme modèles à suivre les auteurs tragiques de l’Antiquité et le célèbre traité d’Aristote, la *Poétique*, qui devint l’un des ouvrages de référence des philologues du XVI^e^ siècle. C’est dans les cénacles des Académies italiennes que furent élaborés les premiers projets. Trois grandes familles rivales furent les principaux maîtres d’œuvre de ces expériences : les Este de Ferrare, les Gonzague de Mantoue et les Médicis de Florence.

1. Au service de la politique

C’est à Mantoue, la ville natale de Virgile, qu’eut lieu vers 1480 la première représentation d’une tragédie « moderne », imitée de l’antique : *La Favola d’Orfeo*, d’Angelo Poliziano. À Ferrare, les musiciens au service de la famille d’Este, en particulier Nicola Vicentino, Luzzasco Luzzaschi et Luca Marenzio, s’illustrent par leurs recherches sur la musique grecque et sa relation à la poésie dramatique. Mais ce furent sans doute les Médicis qui, à Florence, s’engagèrent le plus durablement dans la réflexion sur les arts du spectacle. De noblesse récente (ils ne furent élevés au rang de duc qu’en 1537 par Charles-Quint), désireux de frapper les esprits de l’aristocratie européenne par la munificence de leur Cour, ils confièrent à l’art de la représentation une dimension politique nouvelle. Au service de leur gloire particulière, ces spectacles, inspirés des modèles antiques et animés de vertus nouvelles, se situent au cœur des célébrations civiles. C’est ainsi que les grands événements familiaux

Copyrighted material

et politiques (tels les mariages de 1539, 1589 et 1600) sont salués par des divertissements inédits, où les Médicis deviennent les héros d'une mythologie revisitée.

La teneur poétique et musicale de ces spectacles fut envisagée dans les *Accademie* et surtout les fameuses *camerate* florentines, deux « salons de musique » tenus successivement entre 1576 et 1592, par le comte Bardi et Jacopo Corsi, et dont les figures marquantes furent le compositeur et théoricien Vincenzo Galilei (le père de l'astronome Galilée), le surintendant des Spectacles de Florence, Emilio de'Cavalieri et surtout deux chanteurs et compositeurs rivaux : Jacopo Peri (1561-1633) et Giulio Caccini (1545-1618).

2. Les premiers opéras

En 1598, une *Dafne*, « fable » (*favola*) du poète florentin Ottavio Rinuccini, mise en musique par Peri, fut représentée sous l'égide de la *camerata* Corsi : la musique en est hélas perdue. Deux ans plus tard, à l'occasion de noces de Marie de Médicis et de Henri IV, fut créé *Euridice*, nouvelle *favola drammatica* de Rinuccini, mise en musique par Peri et Caccini. On possède une courte description de l'événement grâce au chroniqueur florentin Michelangelo Buonarroti le Jeune. En voici la traduction, telle que l'a établie Françoise Decroisette :« Après les noces, se tinrent tous les jours des divertissements, à la cour et ailleurs. Car tandis que les plus magnifiques spectacles étaient préparés pour offrir majeur contentement et démonstrations plus universelles, d'autres, tout aussi nobles et somptueux, furent commandés par des gentilshommes privés avec grande magnanimité. Ainsi, Monsieur Jacopo Corsi ayant fait mettre en musique, après une très sérieuse étude, la très aimable et courtoise histoire de Monsieur Ottavio Rinuccini, et ayant préparé de très riches et beaux vêtements pour les personnages, la présenta à Leurs Altesses. Elle fut acceptée et on prépara pour elle une très riche et très noble scène dans le palais Pitti ; et elle fut représentée le soir après les noces royales. »

Ce spectacle, organisé et offert par Jacopo Corsi, ami de la famille, fut donc donné le 6 octobre 1600, au deuxième étage du palais privé des Médicis (le Palazzo Pitti), dans les appartements de don Antonio, le fils naturel de Bianca Capello et du grand-duc Francesco, devant une assemblée de moins d'une centaine de spectateurs, tous membres de l'aristocratie la plus ancienne et la plus érudite d'Italie. L'organisation de cette représentation revêt une évidente dimension de *musica segreta*, ou *musica reservata*, selon une pratique qu'avait magnifiée la famille d'Este à Ferrare avec ses fameux « concerts secrets » des « Dames de Ferrare ».

Copyrighted material

La création d'*Euridice* était voulue et perçue comme un spectacle d'une très grande nouveauté : la *seconda prattica* et l'art moderne constituaient une prérogative de la grande aristocratie, seule susceptible d'en saisir toutes les finesses et d'en accepter les hardiesses. Les Médicis avaient ainsi trouvé un moyen d'affirmer leur appartenance au cénacle des monarques les plus éclairés d'Europe.

Et pourtant, Buonarroti n'accorde qu'une place secondaire à la relation de l'événement, qui semble avoir moins marqué les esprits que le grand banquet nuptial, également agrémenté de divertissements musicaux avec machineries, donné la veille au Palazzo Vecchio. C'est en fait un autre spectacle musical qui devait marquer le point culminant des fêtes : le *Rapimento di Cefalo* (*L'Enlèvement de Céphale*), un poème dramatique de Chiabrera mis en scène par le fameux architecte Bernardo Buontalenti et paré d'intermèdes musicaux de Giulio Caccini, Luca Bati, Stefano Venturi del Nibbio et Piero Strozzi. Cette féerie baroque, mêlant théâtre déclamé et musique, fut donnée, non dans un lieu privé comme *Euridice*, mais dans le Théâtre du palais des Offices, le 9 octobre, « en présence de la nouvelle reine, du cardinal-légat, et d'au moins trois mille gentilshommes et huit cents dames », comme le rapporte le chroniqueur.

3. Une « nouvelle musique »

En fait, deux partitions complètes d'*Euridice* furent composées à partir du livret de Rinuccini, l'une par Peri, l'autre par Caccini. On s'est beaucoup interrogé sur la musique réellement donnée le soir du 6 octobre. Les plus grands chanteurs florentins furent invités à participer à la représentation, deux clans s'opposant alors. La plupart des rôles furent tenus par des chanteurs proches de Peri, qui chantaient donc sa musique. Peri lui-même incarnait Orfeo, le « noble arétin », Francesco Rasi jouant le personnage d'Amita. En revanche, les rôles d'Euridice, de Ninfa, et de plusieurs bergers ainsi que trois chœurs échurent à des chanteurs du *Concerto Caccini*, interprétant quant à eux la musique de leur maître.

La scénographie fut l'œuvre de Ludovico Cardi, dit Il Cigoli, un peintre et architecte lié à Bardi et à Corsi, qui conçut les toiles peintes des décors, les machines, et fit même confectionner des masques pour les acteurs, à la manière antique. Il semblerait que cette scénographie ait servi pour d'autres représentations de cette même œuvre : à Florence, en 1602 (avec la seule musique de Caccini, celui-ci ayant évincé son rival), et sans doute à Mantoue après 1607.

Les musiques de Peri et de Caccini revêtaient un caractère révolutionnaire. On trouve en effet généralisés deux styles d'écriture qui

Copyrighted material

forment la spécificité des *nuove musiche* florentines : le style récitatif et la basse continue.

Le *stile recitativo* est sans conteste la plus novatrice de ces deux techniques. Il marque l'apparition d'une forme de vocalité inspirée de la psalmodie, à mi-chemin entre chant mélodique et déclamation modulée. Par la multiplication des notes répétées et le recours à une extrême variété de divisions rythmiques (de longues à très brèves), organisée en fonction des exigences de la langue et de la situation dramatique, ce style remet en cause toute la plastique lyrique de la Renaissance. La beauté mélodique y est sacrifiée au profit de la vraisemblance dramatique et oratoire, telle qu'elle était évoquéee par les anciens et réinterprétée par les humanistes.

La basse continue est également le fruit d'une quête théorique inspirée par les philologues de la Renaissance. L'image du poète homérique s'accompagnant à la lyre constitue le modèle à reproduire. Pour cela, on transforme l'ancienne pratique du *basso seguente*, qui consistait à réduire toutes les voix d'une polyphonie sur un instrument approprié (luth, clavecin, orgue...), en une nouvelle pratique, le *basso continuo* : une sorte de « sténographie musicale » où, de la seule partie de basse parfois surmontée de chiffrages, on peut déduire un accompagnement polyphonique improvisé.

4. Le premier chef-d'œuvre

Si *Euridice* peut être considéré comme un « prototype expérimental », *L'Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi (1567-1643), « fable en musique » sur un livret d'Alessandro Striggio, est un chef-d'œuvre pleinement abouti. La qualité de sa poésie, la richesse inouïe des moyens musicaux mis en œuvre, son architecture savante et rigoureuse, sa beauté lyrique, tout porte ici à l'étonnement et à l'admiration. Et pourtant, comme *Euridice*, il s'agit d'une œuvre de circonstance, destinée à un cercle très restreint de spectateurs, et où se mêlent un propos humaniste et une ambition politique.

Le prince héritier de Mantoue, François de Gonzague, fils aîné du duc Vincenzo, en était le commanditaire : Comme il l'écrit à l'un de ses proches, « J'ai décidé de faire réciter une fable en musique pour ce Carnaval, mais parce que nous avons peu de soprani ici, et peu de bons, j'aimerais que Votre Excellence me fasse savoir si les castrats que j'avais entendus lorsque j'étais en Toscane, et qui m'ont tant plu, sont encore au service du Grand Duc. » Les Gonzague durent donc demander aux Médicis de leur « prêter » leurs virtuoses. Le castrat Giovan Gualberto Magli, élève de Caccini, fut ainsi invité à tenir les rôles de La Musica, de

Copyrighted material

Proserpina et sans doute de Speranza. Le ténor Francesco Rasi, qui avait participé à la création d'*Euridice*, tiendrait le rôle-titre.

Après de longues et minutieuses répétitions, la première représentation d'*Orfeo* eut lieu le 24 février 1607 dans les appartements privés de la princesse de Ferrare, sœur du duc de Mantoue et veuve du duc de Ferrare Alphonse II d'Este, devant un public plus averti encore que celui d'*Euridice* : les membres de l'Académie mantouane des Invaghiti. Le prince François se trouvait à la tête de cette *Accademia* (exclusivement masculine) à laquelle appartenait également Alessandro Striggio. *L'Orfeo* incarne ainsi une forme plus radicale encore de *musica segreta*. Cependant, son succès fut si retentissant qu'une seconde représentation fut donnée, le 1er mars suivant, en présence des dames de la Cour.

5. L'apothéose de l'humanisme

Orfeo évoque un univers sonore et poétique épris d'un idéal de perfection et d'harmonie. Il est construit symétriquement en un prologue de cinq strophes, suivi de cinq actes (les *episodoi*, suivant la terminologie aristotélicienne), avec une conclusion chorale (*stasimon*) pour chacun d'entre eux. Conformément à la tradition antique, les interventions du *chœur* structurent toute l'œuvre. Le livret de Striggio est empli de références humanistes : à *L'Enfer* de Dante (qu'il cite textuellement), à la poésie de Pétrarque (qu'il paraphrase à plusieurs reprises) et à celle de Marsile Ficin, le fondateur de l'Académie florentine néo-platonicienne. L'écriture de Monteverdi fusionne l'héritage contrapuntique et modal avec la nouvelle monodie accompagnée des compositeurs florentins d'avant-garde. Il accorde aux coloris instrumentaux un rôle dramatique inédit. Il offre une synthèse des types de chants les plus divers de son époque : de l'humble *canzonetta* à l'aria ornée dans le style des « diminutions » de la Renaissance, en passant par le style récitatif à la manière de Peri, auquel il confère une puissance expressive et une plastique tout à fait nouvelle.

L'Orfeo marque à sa manière le crépuscule incandescent d'un monde appelé à disparaître : celui de la Renaissance humaniste. Les inventeurs de l'opéra avaient conçu un spectacle élitaire qui était une reconstruction inspirée des anciens. C'est en fait à Venise en 1637, lors de l'ouverture du premier théâtre lyrique public et payant, que naît véritablement l'opéra, au sens où nous l'entendons aujourd'hui. La destination « plébéienne » des spectacles vénitiens provoqua une profonde transformation des ambitions esthétiques propres à ce genre. Monteverdi fut amené à participer à la création de ce nouveau monde musical, en composant ses ultimes chefs-d'œuvres : *Il Ritorno d'Ulisse in patria* (*Le Retour d'Ulysse*

Copyrighted material

dans sa patrie, 1640) et *L'Incoronazione di Poppea* (*Le Couronnement de Poppée*, 1642).

Denis MORRIER

Voir aussi

• Mythologie et histoire ancienne
• Techniques d'écriture
• Opéra et architecture

Copyrighted material

Orfeo (Rossi)

Opéra de Luigi Rossi créé en 1647

Ce n'est qu'à partir de 1620 que fleurit une véritable « école romaine d'opéra ». Jusque dans les années 1650, elle produisit des spectacles de cour conçus pour l'aristocratie ecclésiastique de Rome. Aux livrets mythologiques des Florentins, les Romains préférèrent les drames historiques ou hagiographiques. Par comparaison avec les premiers mélodrames, les opéras romains se distinguent par l'introduction du comique, le développement des machines, du « merveilleux », et par la création d'un nouveau style lyrique, plus épris de mélodie et moins strictement déclamatoire. Trois compositeurs s'illustrèrent particulièrement dans ce nouveau style : Stefano Landi (*San Alessio*, 1631), Domenico Mazzochi (*La Catena d'Adone*, 1626) et Luigi Rossi (*Il Palazzo incantato d'Atlante*, 1642).

Ce dernier fut certainement celui dont l'influence fut la plus grande. Protégé par les neveux du pape Barberini (qui comptèrent parmi les plus importants mécènes du XVII^e^ siècle), il fut invité à Paris par le cardinal Mazarin pour offrir à la cour royale le premier opéra spécifiquement composé pour la France : ce sera encore un *Orfeo*, créé au Palais-Royal à Paris le 2 mars 1647. Cet opéra reste fidèle à l'esthétique romaine. C'est un spectacle nettement plus long que les mélodrames florentins ou mantouans. Le livret, complexe, empli de bizarreries évoquant le goût baroque, préfigure les intrigues savamment emmêlées du *capriccio bizarro* vénitien. Sa musique est encore dominée par le récitatif dramatique, traité cependant avec une grande variété de styles. On y relève surtout un grand nombre d'ensembles, de chœurs (dont une sublime déploration sur la mort d'Eurydice : *Piangete*) et de nombreux airs brefs entrecoupant de longues scènes emplies de récits (*Lamento* d'Orphée) ; autant d'éléments structurels et stylistiques dont l'influence fut déterminante sur la formation de la « tragédie lyrique » française.

Denis MORRIER

Copyrighted material

La Calisto (Cavalli)

Opéra de Cavalli créé en 1651

Après la mort de Monteverdi à Venise en 1643, son élève Pier Francesco Caletti Bruni (1602-1676), mieux connu sous son pseudonyme de Cavalli, passa pour le plus important compositeur d'opéra de son temps. Sa carrière fut étroitement liée aux institutions musicales, tant officielles que privées, de la Sérénissime République. Formé dès son enfance dans la *Capella ducale* de la basilique San Marco, il gravit patiemment tous les échelons de sa hiérarchie, jusqu'à en devenir le *maestro di capella* en 1668. Son premier opéra, *Le Nozze di Teti e di Peleo*, représenté en 1639 sur le Teatro San Cassiano (le premier théâtre lyrique public et payant), inaugura une seconde carrière, parallèlement à ses emplois liturgiques, qui devait se révéler tout aussi longue et fructueuse.

Pas moins de trente-deux opéras sont actuellement attribués à Cavalli. Parmi ses créations les plus célèbres, *Giasone* (1649), *Serse* (1655), *Egisto* (1642) et *La Calisto* (1651) furent représentés dans toute l'Europe tant par des petites troupes itinérantes que par de somptueux ensembles de cour. Malgré cette gloire internationale, Cavalli ne quitta Venise qu'en une seule occasion. Il séjourna à Paris de 1660 à 1662, à l'invitation de Mazarin qui lui avait commandé un opéra pour les festivités du mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche : *Ercole amante* (1662).

La Calisto, sur un livret de Giovanni Faustini, fut créé au Teatro San Cassiano durant la saison d'hiver 1651-1652. Faustini et Cavalli illustrent la première collaboration de longue durée entre un musicien et un poète : sur les douze opéras composés par Cavalli de 1642 à 1652, dix exploitent un livret de Faustini. Ce dernier fut l'un des principaux représentants d'un courant littéraire dénommé *capriccio bizarro* : fidèles au précepte suivant lequel l'art doit être supérieur à la nature, ces auteurs affectionnaient les intrigues complexes et les rebondissements imprévus, multipliaient les épisodes secondaires et les personnages.

L'action se déroule sur plusieurs niveaux à partir d'un canevas connu de tous. La multiplicité des scènes et des lieux autorise de rapides changements de décors et le déploiement de machineries. Dans *La Calisto*, Faustini mêle le tragique et le comique, multiplie les références néo-platoniciennes à travers une double intrigue sulfureuse. L'action

Copyrighted material

principale narre la conquête de la belle Calisto par Jupiter, lequel, pour parvenir à ses fins, se travestit en Diane (!). Une seconde intrigue se noue autour des amours illicites de Diane et du mortel Endymion. L'imbroglio se complique encore avec les interventions de la jalouse Junon, du facétieux Mercure, de Pan en amoureux éconduit par Diane, des Satyres ainsi que d'une vieille nourrice nymphomane.

La musique de Cavalli ne s'adonne jamais à la virtuosité, mais assouplit le récitatif, propose des lignes perpétuellement mélodieuses tout en respectant les impératifs de la prosodie : le *recitar cantando* des Florentins se fait alors *cantar recitando* « à la vénitienne ». Le compositeur multiplie dans les scènes et les monologues de courtes sections d'*arie*, séduisantes et facilement mémorisables. Il aura livré dans sa *Calisto* quelques-unes de ses pages les plus émouvantes, des *lamenti*, des duos et des chœurs d'une rare suavité harmonique, où il multiplie les dissonances, les chromatismes et autres effets rhétoriques des plus raffinés. Comme Henry Prunières le remarquait déjà en 1931, « aucun musicien de son temps ne possède au même degré que Cavalli le sens décoratif de la musique. Si l'on peut comparer Monteverdi à Titien, on peut voir en son élève une sorte de Véronèse ».

Denis MORRIER

Copyrighted material

De l’Italie à l’Europe

Dès son origine, l’opéra fut, chacun le sait, « *una cosa d’Italia* ». D’abord affaire de cour, il est né à Florence chez les Médicis, a pris son élan à Mantoue chez les Gonzague avec *L’Orfeo* de Monteverdi, s’est émancipé à Venise avec la création des théâtres publics et enfin s’est épanoui dans toute la péninsule avec Cavalli, Cesti, Stradella, Legrenzi, avant de trouver sa forme définitive avec Alessandro Scarlatti.

Pour mesurer à quel point l’opéra est fils de l’Italie, et combien cette filiation est directe et, si l’on peut dire, légitime, il suffit de faire le tour de l’Europe du XVII^e^ siècle et de constater comment s’y développe la musique *rappresentativa*. Les régions où l’influence de l’Italie ne pénètre pas, pour des raisons évidemment religieuses, peuvent subir celle-ci plus ou moins fortement dans la musique de chambre ou la musique sacrée, la porte demeurant fermée à l’opéra. À Bruxelles on pourra entendre *Ulysse dans l’île de Circé* de Zamponi dès 1650, mais rien à Amsterdam. Bach pourra prendre plaisir aux « chansonnettes » de Hasse à Dresde où règne le catholique Auguste III, roi de Pologne, mais pas chez lui à Leipzig. Plus encore : les aléas de l’histoire, religieuse autant que politique, semblent modeler, dans ses détours, celle de la musique lyrique, retardant son arrivée en Angleterre, ou l’accélérant à Prague, tardivement, via l’Autriche. À tout cela, bien entendu, s’ajoutent les pesanteurs des traditions locales et les goûts particuliers, qui modifient les données et détournent le flux de cette marée italienne qui dominera avec l’*opera seria* au XVIII^e^ siècle.

1. La France

L’exemple le plus évident est celui de la France, qui mettra soixante-dix ans à s’inventer une forme d’opéra spécifique, à la fois pour et contre l’Italie, mais dont le lent cheminement est des plus intéressants.

À peine les guerres de religion sont-elles terminées, avec Henri IV et son Édit de Nantes, que le roi de France épouse une Italienne, Marie de Médicis. C’est lors de ce mariage (par procuration) à Florence, qu’a été donné l’*Euridice* de Perse. Or, dès 1604, voici Caccini à Paris, avec sa femme Lucia et ses filles, la Cecchina et la Settimia, toutes trois chanteuses. À eux quatre, ils vont séduire la cour et, sinon influencer profondément l’« air de cour », du moins donner au chant français une

Copyrighted material

impulsion qui, à terme, s'avérera décisive : les Français découvrent l'expressivité du chant italien, une manière de déclamer et, surtout, l'ornementation vocale. Sans renier leur tradition de l'air de cour à quatre et cinq parties, les chanteurs français vont peu à peu développer un art du chant ornemental dont les contemporains, Italiens inclus, parleront bientôt avec admiration et dont la plupart des procédés seront les descendants des *passagi*, *gorgie*, *portamenti* qui s'illustreront dans les « doubles » des airs. Peu de traces resteront de cette manière, en grande partie improvisée, mais dont Le Bailly, en 1637, Mersenne et Bacilly dans son *Art de bien chanter* nous laissent quelques traces.

Il s'agit ici d'une évolution lente, sous l'impulsion donnée par l'Italie. Dans un premier temps, les Français sont circonspects : il n'est pas question, en particulier, de cette « récitation en musique » qui constitue l'élément essentiel de la révolution italienne du chant *rappresentativo*.

• Le ballet de cour

C'est que leur préoccupation principale est ailleurs : pour eux, la musique, sur un théâtre, c'est d'abord et essentiellement la danse, le chant n'ayant qu'un rôle secondaire de commentaire dans le ballet de cour, qui est et sera pour longtemps le divertissement favori. Ce dernier est pourtant, lui aussi, un fils de l'Italie par une descendance plus ou moins directe. Issu à la fois des *entremets* du XV^e^ siècle et des *balletti* italiens, il se développe à la fin du XVI^e^ siècle en accentuant son caractère littéraire, sous l'influence de la Pléiade. La première grande œuvre du genre sera le *Ballet comique de la Reyne*, dansé en 1581, avec un Italien pour maître du jeu : Baldassare del Belgiocoso, dit Balthasar de Beaujoyeux (la reine Catherine de Médicis n'était pas étrangère à sa présence). Cette œuvre est importante en ce qu'elle donne à un spectacle chorégraphique un sujet, et que, pour la première fois, elle répond à ce qui sera le grand principe du spectacle à la française : « Satisfaire à la fois l'œil, l'oreille et l'entendement. »

La fin des guerres de religion permettra au ballet de cour, à la fin du règne de Henri IV, de prendre son essor. Il choisira d'abord des thèmes épiques (*Ballet d'Alcine* en 1610, *Ballet de la délivrance de Renaud* en 1617, *Ballet de Tancrède dans la forêt enchantée* en 1619 : trois sujets empruntés aux grandes épopées italiennes). Puis, sous Louis XIII, il s'allègera, abandonnant les thèmes épiques ou pastoraux au profit du burlesque (*Ballet de la douairière de Billebahaut* en 1627), à moins que Richelieu n'impose de grands sujets politiques comme le *Ballet des armes de France* en 1641. Tous ces éléments – épopée, pastorale, comique et politique –, se retrouveront le moment venu, quand se créera l'opéra « à la française ».

Copyrighted material

• Le règne de Mazarin

À l'avènement de Louis XIV, rien ne se passe d'essentiel si ce n'est que le tout-puissant Premier ministre (malgré la Fronde) sera un Italien amateur d'art et de musique, Mazarin, et que, parmi les innombrables artistes, peintres, sculpteurs, architectes, comédiens, chanteurs et musiciens qui accourent à Paris dans son sillage, se trouve un garçon d'origine florentine : Giambattista Lulli.

Avec le long ministère de Mazarin (1643-1661), c'est une nouvelle vague d'italianisme qui va déferler sur Paris, Mazarin tentant lui-même à plusieurs reprises de convertir les Français à l'opéra. Il fait représenter, dès 1645, la *Finta pazza* de Francesco Sacrati, dans de somptueux décors de Torelli, puis, en 1647, il fait venir à Paris Luigi Rossi, qui compose sur place l'un des plus remarquables opéras du baroque naissant, *Orfeo*, qui marquera fortement les esprits, tant par les machines de Torelli que par le chant. La Fronde interrompra les efforts de Mazarin, qui reviendra à la charge avec les *Noces de Pélée et de Thétis* puis, lors du mariage de Louis XIV, avec *Xerxès* suivi d'*Ercole amante* de Cavalli pour lequel il fit construire le grand théâtre des Tuileries.

Pourtant, il semble que la musique scénique française soit encore statique. Le ballet de cour culmine en 1653 avec le *Ballet de la nuit*. C'est de l'intérieur que Lulli (bientôt Lully...) va modifier les choses.

• L'ascension de Lully

Né à Florence en 1632, il est arrivé à Paris en 1646 pour entrer au service de la Grande Mademoiselle, cousine du roi, chez qui il demeurera sept ans ; c'est dans le *Ballet de la nuit* qu'il apparaît pour la première fois officiellement comme danseur et, accessoirement, comme compositeur de quelques « entrées ».

Sa première carrière, en effet, est celle d'un danseur – généralement dans le domaine bouffon –, d'un violoniste et d'un compositeur de ballets. Tout Italien qu'il est, c'est dans le genre préféré des Français qu'il intervient. Son art chorégraphique semble inspiré de la commedia dell'arte, mais il le pratique à l'intérieur du ballet de cour (*Ballet de l'amour malade*, 1657 ; *Ballet d'Alcidiane*, 1658 ; *Ballet de la raillerie*, 1659).

Très vite, il assimile les caractéristiques du style à la française. Après avoir, non sans humour, composé le *Dialogue de la musique française et de la musique italienne*, qui prend place dans le *Ballet de la raillerie*, il conçoit des ballets de plus en plus amples et y insère des pièces chantées

Copyrighted material

dont il est l'auteur (*Ballet des saisons*, 1661 ; *Ballet des amours déguisés*, 1664 ; *Ballet de la naissance de Vénus*, 1665 ; *Ballet des muses*, 1666 ; *Ballet de Flore*, 1669).

En 1664, Louis XIV ordonne à Lully et à Molière de travailler ensemble ; c'est un moment décisif qui va donner naissance au genre mixte de la comédie-ballet (*Le Mariage forcé* et *La Princesse d'Élide* 1664, puis *L'Amour médecin*, 1665 ; *La Pastorale comique*, 1667 ; *Georges Dandin*, 1668 ; *Monsieur de Pourceaugnac*, 1669). Notons que *Le Sicilien, ou l'Amour peintre* de Molière et Lully (1667) était destiné à s'insérer dans un ballet de cour, le *Ballet des muses*. Une irrésistible alliance du théâtre parlé, chanté et dansé progressait donc insensiblement. Ce mouvement va culminer dans *Les Amants magnifiques* (1670), œuvre écrite sur un sujet dicté par le roi, et qui prétend offrir toutes les formes de divertissement imaginables. Une grande diversité de tons permet d'y découvrir tous les chemins qui, quelques années plus tard, mèneront à la création de l'opéra français. Certains fragments semblent même directement y conduire : l'air d'Éole préfigure celui d'*Alceste* ; l'air « dormez, beaux yeux » fait le lien entre celui de l'*Orfeo* de Luigi Rossi et les nombreux « sommeils » que l'on trouvera, largement développés, dans *Atys*, dans *Armide*...

• La tragédie en musique

Entre-temps, quelque chose a frémi. Tout se passe comme si les Français avaient assimilé à retardement le message italien des opéras joués sur l'ordre de Mazarin dix ou quinze ans auparavant. En 1669, Pierre Perrin et Robert Cambert créent une Académie royale de musique et de danse où, en 1671, ils font triompher une pastorale, *Pomone* de Robert Cambert, œuvre tout entière en musique. Hélas ! leur mauvaise gestion de cet immense succès les conduit à la faillite. Lully, en 1672, rachète le privilège de cette Académie, évince son collaborateur Molière (qui mourra un an plus tard) et s'assure la collaboration de Philippe Quinault. Une page est tournée. De 1673 à 1687, Lully va composer successivement *Cadmus et Hermione*, *Alceste*, *Thésée*, *Atys*, *Isis*, *Psyché*, *Bellérophon*, *Proserpine*, *Persée*, *Phaéton*, *Amadis*, *Roland*, *Armide*, *Acis et Galatée* et enfin *Achille et Polyxène*, qu'il laissera inachevé.

Pourtant une étape manque encore : celle de la tragédie en musique composée et jouée en 1671. Fruit de la collaboration entre Lully, Molière et Corneille, s'y mêlent le théâtre dramatique parlé, la danse et le chant : une synthèse presque aboutie, l'antichambre de l'opéra.

Un pas encore, et il apparaît que Lully a opéré une synthèse de tous les genres pratiqués traditionnellement en France : ballet de cour, tragédie

Copyrighted material

parlée, tragédie en musique, pastorale, comédie proprement dite, air de cour, avec un apport non négligeable venu des opéras italiens représentés sous Mazarin, en particulier ceux de Cavalli.

Du ballet de cour, l'opéra lulliste a hérité le divertissement dansé et chanté, qui figurera obligatoirement au sein de chacun des cinq actes de ses opéras : fête pastorale, royale, nautique, ballet infernal, pompe funèbre, grand ballet final... L'ingéniosité du librettiste Philippe Quinault consistera à relier ces fragments festifs à l'action dramatique. Pourtant, chacun de ces divertissements constituera toujours un ensemble cohérent et, pour ainsi dire, clos sur lui-même. C'est l'une des différences essentielles avec l'opéra italien, entièrement axé, lui, sur le chant. On y trouvera toutes les formes possibles de danse, pure ou d'action, et s'y insèreront des airs à forme fixe, issus eux-mêmes de l'air de cour ou de la danse chantée, et qui n'auront rien de commun avec une *aria* italienne. Et toujours y figureront des chœurs.

Par ailleurs, l'opéra lulliste est l'héritier de la tragédie parlée que les Français pratiquent avec délectation depuis le XVI^e^ siècle, et plus encore depuis Corneille. Il reçoit d'elle une subordination au texte dont l'opéra italien, dans cette seconde moitié du siècle, s'est déjà affranchi. Lully est parvenu à élaborer une récitation musicale à mi-chemin entre la déclamation et le chant. Tandis que le récitatif italien tend à se séparer de toute forme chantée réellement mélodique (ce qui aboutira, à la fin du XVII^e^ siècle, à la division *recitativo/aria*) et à devenir une part secondaire de l'opéra tout entier orienté vers l'épanouissement de l'*aria*, le récitatif lulliste demeure la partie la plus importante de l'œuvre. Plus mélodique que le *recitativo* italien, il se distingue malaisément de l'air proprement dit. C'est lui qui donne forme aux moments les plus denses, les plus dramatiques ou les plus lyriques de l'œuvre. Et, en France, on continuera a appeler « air » des moments de récitation à peine plus chantants, tels que les grands moments d'*Armide*, car cette tendance ne fera que s'accentuer au long de la carrière de Lully, ses dernières œuvres étant aussi celles où s'instaure une homogénéité presque parfaite de la déclamation et de la mélodie.

• Après Lully

Lully n'a pas été seulement un grand musicien de théâtre : c'était un administrateur de génie, doublé d'un financier redoutable. C'est d'ailleurs pour ces qualités très concrètes que Louis XIV lui avait accordé ses titres (surintendant de la Musique de la Chambre) et ses fonctions, avant de lui confier l'Académie royale de musique et de danse, autrement dit l'Opéra. Ce qui permit à Lully d'exercer une véritable mainmise sur l'ensemble de la musique scénique, allant jusqu'à évincer Molière (signant ainsi l'arrêt

Copyrighted material

de mort de la comédie-ballet et même de la tragédie-ballet) et à interdire toute musique de théâtre à d'autres que lui. Jusqu'à sa mort, en 1687, il reste donc le seul compositeur français dans ce domaine. Robert Cambert s'exilera à Londres ; les Italiens rentreront chez eux, à l'exception de Lorenzani, demeuré au service de la reine.

Un musicien parvint pourtant à émerger, Marc-Antoine Charpentier (1634-1704), dont la carrière présente beaucoup d'intérêt indépendamment de son grand génie. Dans sa jeunesse, il passe plusieurs années en Italie, élève sans doute de Carissimi, et représente donc un courant italianisant. Charpentier s'infiltrera dans toutes les filières qui ne relevaient pas de Lully, à qui il succédera comme musicien de Molière, après leur brouille. Il fut le musicien de la princesse de Guise, et surtout des jésuites, dont les cérémonies religieuses de la rue Saint-Antoine étaient particulièrement fastueuses. Ceux-ci avaient en effet pour tradition de pratiquer le théâtre, en particulier musical, dans leurs collèges équipés de pas moins de quarante-cinq salles réparties en France, alors que Paris n'en comptait que trois... C'est pourquoi, outre les oratorios dans la tradition de Carissimi (*Le Reniement de saint Pierre*, *L'Enfant prodigue*, *Judith*...), qui sont des œuvres sacrées lyriques, Charpentier a laissé de véritables opéras sacrés en latin (*Mors Saülis et Jonatae*, *Judicium Salomonis*) ou en français (*Celse*, dont la musique est perdue) ; et, surtout, il compose *David et Jonathas* à peu près à la date (1688) où Racine lui-même écrit les tragédies en musique que sont *Esther* et *Athalie*, dans des circonstances tout à fait semblables. En effet, ces deux œuvres, dont J.-B. Moreau rédigea la partition, ont été composées, comme on sait, pour le collège de Saint-Cyr. C'était donc par le biais du théâtre religieux que l'on tentait d'échapper à la dictature, sinon de Lully qui venait de mourir (1687), du moins de l'Académie royale de musique et de danse.

Charpentier se risqua néanmoins, en 1693, à composer une authentique tragédie lyrique : *Médée*. Le public, encore trop marqué par Lully, bouda quelque peu les accents originaux de l'œuvre. Charpentier avait pourtant pris soin de se glisser habilement dans le carcan imposé par l'opéra lulliste : le début de l'œuvre est d'ailleurs un peu décevant, et ce n'est que dans la seconde partie que la science du compositeur rencontre l'intensité dramatique de son sujet et insuffle à ses récitatifs accompagnés (invocation de Médée aux forces infernales, mort de Creüse), ainsi qu'à ses ensembles et à ses chœurs une dimension pathétique qui fait de *Médée* une œuvre, certes très isolée, mais admirable.

L'influence de l'opéra lulliste sur les destinées de la musique française n'en apparaît pas moins très clairement. Jusqu'à la mort de Rameau en 1764, la musique lyrique ne remettra jamais en cause la structure

Copyrighted material

d'ensemble et les modes d'expression que le Florentin avait imposés. C'est un paradoxe curieux que cet Italien ait construit pour cent ans un genre si spécifique à la France, qui fera d'elle une « exception culturelle » au moment où l'Europe entière passera sous l'influence de Venise et de Naples.

Il y a là, dans cette sorte de tyrannie « post mortem » exercée par Lully sur la musique française, un phénomène bien étrange. À part Marc-Antoine Charpentier (très timidement, et se faisant violence à lui-même), personne n'osera contrevenir aux règles édictées par Lully, à sa manière de composer : ni son fils Louis, bien sûr, auteur entre autres d'un *Orphée*, ni Pascal Collasse, qui fut son assistant et qu'on accusa d'utiliser de vieux brouillons de son maître pour ses propres œuvres tant elles ressemblaient à des pastiches.

Les débuts de Marin Marais au théâtre ne se démarquent pas trop de cette ligne : c'est d'ailleurs en collaboration avec Louis de Lully qu'il écrit son premier opéra, *Alcide, ou le Triomphe d'Hercule*. Il faudra dix ans pour que, sans rien briser du cadre général de la tragédie lyrique, il lui infuse (dans *Alcyone*, 1706) plus d'ampleur mélodique dans les airs (on n'est pas pour rien joueur de viole de gambe, le plus chantant, disait-on, des instruments de musique), et surtout un sens de l'écriture instrumentale qui lui permet de composer de véritables pages symphoniques, telles que la tempête d'*Alcyone*, ou les Enfers de *Sémélé*. Il prolonge ainsi, en l'épanouissant, le courant amorcé par les dernières œuvres de Lully.

• L'avènement de Campra

Si Marin Marais a écrit une musique originale, il n'a toutefois pas brisé le cadre ni le ton de l'opéra lulliste. Celui qui a su y introduire une authentique nouveauté, c'est André Campra. Son arrivée dans l'histoire de la musique française est un grand rayon de soleil méridional inondant la scène de l'opéra.

Né à Aix-en-Provence en 1660, petit chanteur de la cathédrale, puis maître de chapelle, celui qui ne cessera de chanter Vénus (*Le Triomphe de Vénus*, *Les Amours de Vénus et de Mars*, *L'Europe galante*...) tout en jurant qu'il veut « consacrer à Dieu pour le restant de ses jours le peu de talent qu'il lui a donné », arrive à Paris et devient maître de chapelle de Notre-Dame. C'est sous le nom de son frère qu'il fit jouer en 1697 *L'Europe galante*, incompatible avec ses fonctions (« Quand notre archevêque saura / L'auteur du nouvel opéra / De la cathédrale Campra / Décampra / Alleluia »).

Pour être original, mieux valait faire autre chose qu'une tragédie

Copyrighted material

lyrique dans le cadre exclusivement lulliste. C'est ce que Campra a merveilleusement compris : limitant l'intrigue au strict minimum, il propose quatre divertissements dans la ligne du vieux ballet de cour, montrant les caractères des différents peuples (le Français volage, l'Espagnol fidèle, l'Italien fier et jaloux et le Turc tyrannique). Pour cette première œuvre, il fait preuve d'une veine mélodique particulièrement séduisante, d'une grande fraîcheur teintée de sensualité, et l'écriture elle-même emprunte à l'Italie une harmonie plus diverse et plus savoureuse.

Campra poursuit la même aventure dans *Le Carnaval de Venise* avant de renouer avec le grand genre de la tragédie lyrique, qu'il aborde en 1700 avec *Hésione* et poursuit avec une série de chefs-d'œuvre : *Aréthuse*, *Iphigénie*, *Idoménée*, *Didon* et surtout *Tancrède* en 1702.

Cette tragédie lyrique, avec ses ballets, ses scènes de magie, ses divertissements obligés, à une époque où les valeurs héroïques du baroque ne sont plus guère intelligibles, n'est pas sans alourdir l'épopée du Tasse. Ce que le sujet pouvait avoir d'étrange, d'épique ou de religieux est éliminé au profit des magiciens, des démons volants, des naïades et des dryades, de l'amour galant et de la jalousie. Campra réussit pourtant à en faire une œuvre riche et émouvante.

D'abord, par une révolution vocale (Vivaldi fera la même, quelques années plus tard, dans *Orlando*) : pour le rôle de Clorinde, femme-chevalier, princesse héroïque, Campra écrit la seule partition de ce temps dédiée à une voix féminine grave. Avec ce matériau sonore original, il tente d'atteindre au pathétique. Son langage est plus riche, plus expressif que celui de Lully, son harmonie a emprunté quelques audaces aux Italiens, son sens mélodique délié permet à ses récitatifs d'acquérir plus d'expressivité et à ses airs davantage de flexibilité. Enfin, il poursuit l'expérience que Lully avait tentée à la fin de sa vie, dans *Armide* en particulier : le récitatif accompagné par l'orchestre, grâce auquel il peut fondre plus intimement « ce qui se chante » et « ce qui se récite » ; il souligne ainsi davantage l'émotion, la tendresse, la douleur, la menace, la fureur. De la sorte, dans cette déclamation chantée qui est l'idéal français de l'opéra, depuis que l'Italien Lully l'a initié, Campra atteint à une majesté et à une fermeté jusqu'alors inégalées. En outre, son sens très précis de l'orchestration va lui permettre quelques trouvailles (la forêt enchantée ; l'élégie tendre d'Herminie : « cessez mes yeux... »). Personne encore en Europe, à cette date (1702), n'avait manié ensemble la voix et l'orchestre avec une telle plénitude et une telle force d'émotion. Il faudra attendre Rameau, avec *Hippolyte et Aricie* en 1733, pour retrouver à la fois cette force d'écriture et cette nouveauté.

Copyrighted material

2. L’Angleterre

Si l’histoire du théâtre musical en Angleterre au XVII^e^ siècle paraît confuse et discontinue, c’est qu’elle a été bouleversée par les soubresauts de la vie politique et religieuse. La Fronde a été maîtrisée rapidement par Mazarin : la révolution de Cromwell (1649-1660) eut des conséquences plus graves. Pourtant, compte tenu des traditions propres outre-Manche, la situation de la musique au début du siècle n’est pas si différente de ce qu’elle est en France.

• Les aléas de l’histoire

À la polyphonie élisabéthaine va se superposer en effet, comme en France avec l’air de cour, un art particulier du chant à voix seule dont le chef-d’œuvre demeure *The First Book of Songs and Ayres*, publié en 1597. Déjà, une indiscutable influence italienne se fait jour et les troubles religieux vont accentuer ce mouvement. Les compositeurs catholiques sont obligés de fuir (John Bull à Bruxelles et à Anvers, Peter Philips à Bruxelles). Comme en France, Shakespeare aidant, le théâtre parlé domine encore la scène. Et déjà, la musique interfère sous la forme spécifiquement britannique du *mask*. C’est une version anglo-saxonne du ballet de cour, mais de forme plus libre, associant spectacle, danse et chant ou, si l’on préfère, une préfiguration de la comédie-ballet, et qui culmine avec Ben Johnson (1573-1637). Alors que Shakespeare ne fait place dans ses œuvres qu’à des airs populaires, Ben Johnson y introduit de véritables scènes chantées et dansées (*Volpone*, 1606). Le genre connut un tel succès qu’il demeura jusqu’au XVIII^e^ siècle le spectacle favori à Londres, freinant du même coup l’arrivée de l’opéra. Les œuvres de Shakespeare furent recomposées, pour permettre d’y faire figurer du chant et de la danse (*The Tempest*, 1612), tradition qui se perpétuera jusqu’à Purcell.

La révolution anglaise du milieu du siècle rompt totalement avec cette tradition musicale. Non seulement on emprisonne un homme coupable de posséder des partitions d’opéra, mais le théâtre est totalement interdit, comme symbole de l’immoralité.

La vie théâtrale reprend à l’avènement de Charles II qui, après son exil en France où il a connu les initiatives de Louis XIV en ce domaine, reconstitue les institutions musicales et en crée de nouvelles (*The Select Band of Violins*, à l’imitation des *Vingt-Quatre Violons du roy*, que dirige un Français, Louis Grabu). Charles II ranime la tradition du *mask* en accentuant son rapprochement avec l’opéra, sans pourtant l’adopter intégralement : c’est l’apparition de ce que l’on a appelé « semi-opéra »,

Copyrighted material

qui sera le cadre dans lequel va s'inscrire l'œuvre de Henry Purcell (1659-1695).

• Henry Purcell

Organiste à Westminster puis à la chapelle royale, compositeur des *anthems* pour le couronnement de Jacques II, auteur de nombreuses odes et *welcome songs* pour la famille royale (*Funeral Music for Queen Mary*), Purcell était un musicien quasi officiel. On ne sait trop si *Didon et Énée* lui fut commandé pour une représentation privée à la cour puis reprise pour une représentation dans un pensionnat de *gentlewomen* dirigé par Josias Priest, ou l'inverse, mais l'œuvre ne fut connue du public qu'en 1700, après la mort du compositeur. C'est en tout cas le seul opéra proprement dit, bien que de dimension très modeste, que l'Angleterre ait connu au XVII^e^ siècle.

Le public britannique ignorait le récitatif puisque le seul genre qu'il connaissait, le *mask*, ne faisait intervenir le chant et la danse qu'au sein d'une œuvre parlée. Qu'à cela ne tienne : le livret de Nahum Tate a su enchaîner des situations si simples et si claires que toute explication devenait superflue. Didon rencontre Énée. Les sorcières complotent de ruiner leur amour. Un faux Mercure intime à Énée l'ordre de quitter Carthage. Les marins se préparent joyeusement à repartir. Didon s'insurge contre son sort et renvoie Énée avec dédain, puis se lamente et meurt : c'est tout. Aucun livret d'opéra n'a jamais été si concis et n'a laissé autant de possibilités à un musicien de ne se consacrer qu'à l'émotion. La musique de Purcell est un miracle de concision, et la lamentation finale de Didon sur une basse obstinée en forme de descente chromatique est un miracle dans le miracle.

Purcell ne reviendra pas à l'opéra proprement dit (il est vrai qu'il mourut à trente-six ans), mais au semi-opéra traditionnel de son pays, avec *Dioclesian* en 1690, *King Arthur* en 1691, *The Fairy Queen* d'après Shakespeare en 1692 et *The Indian Queen* en 1695, sans compter de nombreuses musiques de scène dont *The Tempest*. Avec lui, ce genre spécifique de la musique anglaise lançait ses derniers feux et l'opéra italien s'apprêtait à le faire disparaître. Dès 1711, Haendel (le plus italien des Allemands vivant à Londres) faisait jouer *Rinaldo*, tandis que Pepuch sonnait le glas avec un dernier *mask* : *Venus and Adonis* (1715).

3. Autriche, Allemagne et pays du Nord

L'histoire de la musique dans les pays germaniques, néerlandais et jusqu'en Suède durant le XVII^e^ siècle est aussi complexe que l'histoire

Copyrighted material

elle-même, et ce dans tous les domaines, religieux, politique et social. C'est justement l'interférence de cette complexité historique avec l'évolution de l'art musical qui en fait comprendre la variété et les contradictions.

• Un paysage complexe

L'élément religieux est fondamental puisque, du Danube à la Baltique, s'interpénètrent et s'opposent catholiques, luthériens et calvinistes. Or, pour un calviniste, toute musique est suspecte, même à l'église où elle tend à se réduire à quelques cantiques et chorals. Ne parlons pas d'opéra : c'est pour lui le diable. Pour un luthérien, la musique va être au contraire la plus pure expression de la foi et, de Schütz à Bach, elle va bénéficier dans ces régions d'une impulsion extraordinaire au temple, mais seulement au temple, à l'exception des fêtes et cérémonies, municipales ou autres. Les régions catholiques feront pénétrer l'influence italienne plus profondément, à l'église d'abord et au théâtre ensuite.

Le découpage politique suit la division religieuse mais ne se superpose pas toujours à elle. L'Allemagne du XVII^e^ siècle est un ensemble de petits États indépendants confortés par le traité de Westphalie, de villes libres, de principautés de la taille d'une sous-préfecture, reliées à l'empire ou autonomes. Comme le principe *cujus regio, ejus religio* s'impose alors partout, le tissu politique double celui de la religion, et donc celui de la musique : encore faut-il tenir compte du fait qu'un prince souverain peut être calviniste ou catholique, et le peuple de la ville luthérien, chacun obéissant à ses règles.

Un très bon exemple, bien que tardif, permet de comprendre toute cette complexité. Jean-Sébastien Bach, fervent luthérien et musicien du duc Leopold d'Anhalt-Coethen (qui est calviniste), ne compose pour lui aucune musique sacrée, mais seulement de la musique profane à usage quasi privé au château. Plus tard, à Leipzig, sa fonction sera religieuse, au service des églises luthériennes de la ville. Sa musique profane sera privée, ou réservée à de petits cénacles comme le café Zimmermann, et jamais théâtrale : Bach devra aller à Dresde, où règne le catholique Auguste III, s'il veut entendre les opéras de Hasse. Toute l'histoire de cette période est en outre traversée par l'abominable guerre de Trente ans, ses successions de destructions, pillages, massacres, famines et épidémies, mais aussi cette douleur intérieure qui, après tant d'horreurs, va façonner la sensibilité de cette Europe du Centre et du Nord.

• L'Autriche la première

On comprend dès lors que l'Autriche ait été la première à recevoir le

Copyrighted material

message de la *musica rappresentativa*. Alors qu'à Vienne, à Prague ou à Innsbruck, la musique de la Renaissance venait des Flandres, c'est d'Italie qu'elle arrive dès le début du XVIIIe siècle. On joue à Salzbourg, en 1614, le premier opéra donné hors d'Italie, *L'Orfeo*. Vienne et Prague – résidences impériales –, Innsbruck et Regensbruck vont voir se multiplier les représentations et bientôt attirer quelques-uns des plus grands compositeurs italiens. On donnera en 1642 *L'Egisto* de Cavalli, puis Cesti se fixe à la cour impériale et c'est là que seront créées quelques-unes des œuvres majeures du milieu du siècle : *L'Argia* et surtout *Il Pomo d'Oro* en 1668. Caldara, Bononcini suivent l'exemple de Cesti et se fixent à Vienne où se passe l'essentiel de leur carrière.

Alors que l'opéra était (et demeurera jusqu'au milieu du XVIIIe siècle) entre les mains de compositeurs italiens, la musique religieuse catholique laissait davantage de place aux musiciens d'origine germanique, même si la *Messe à cinquante-trois voix* de Benevoli fut créée à Salzbourg en 1628. Mais c'est à Richter, à Biber, à Muffat qu'est due la floraison du théâtre de collège ou religieux, à Vienne chez les jésuites, ou chez les bénédictins à Salzbourg. C'est par le biais de l'oratorio et du théâtre sacré que les musiciens non italiens se sont insinués dans le domaine de l'opéra ; en particulier Johann Joseph Fux (1660-1741) avec sa *Costanza et Fortezza* créée à Prague en 1723.

• De Dresde à Hambourg

L'histoire de l'opéra dans l'Allemagne proprement dite est encore plus complexe pour les raisons que l'on a vues, le morcellement politique et religieux, et surtout à cause de la guerre : jusqu'au milieu du siècle, l'Allemagne est un champ de bataille. Tout avait bien commencé pourtant, et Heinrich Schütz, avant même d'aller rencontrer Monteverdi à Venise, avait fait jouer à Dresde son *Apollon et les muses*, et surtout sa *Daphné* en 1627, premier opéra allemand, dont la partition est malheureusement perdue.

Lentement, très lentement, l'Allemagne se remet du désastre après le traité de Westphalie en 1648. Mais, alors que la musique religieuse remonte relativement vite la pente, le divertissement de l'opéra met beaucoup de temps à voir réellement le jour et ne se produit guère que dans quelques cours princières suffisamment riches. Il n'a aucune racine dans le pays et l'influence française, et surtout italienne, restent prépondérantes, à Dresde en particulier où une troupe dirigée par Giovanni Bontempi fait entendre, en 1662, *Il Paride*, premier opéra (mais italien) représenté en Allemagne – quarante ans après la *Daphné* de Schütz. Dresde, avec Munich, va rester le foyer principal de cette production opératique naissante qui ne va cesser de progresser sous la

Copyrighted material

protection des princes-électeurs de Saxe, jusqu'au moment où, avec Johann Adolf Hasse (1699-1783), elle va devenir l'un des centres musicaux italianisants les plus féconds d'Europe.

Mais c'est peut-être Hambourg qui joua en Allemagne le rôle le plus important. Comme il en avait été de Venise en Italie, et sans doute pour les mêmes raisons, avec trois générations de décalage. Qu'on ne vienne pas reprocher au commerce maritime de faire progresser la musique ! Car ce sont bien la richesse, les échanges, l'ouverture sur le monde (là-bas, les Turcs et l'ensemble du monde méditerranéen ; ici, les comédiens anglais et tout ce qui borde les mers du Nord) qui ont permis à Hambourg de jouer son rôle. De même qu'en 1637 Venise ouvrit en Italie le premier théâtre public d'opéra, transformant du même coup un art de cour en art populaire, de même Hambourg, en 1678, créa la première scène lyrique publique d'Allemagne, le *Gänsemarktoper* (l'Opéra du Marché-aux-Oies). Et de même qu'à Venise le théâtre San Cassiano fut inauguré avec l'*Andromède* de Manelli, disciple de Monteverdi, de même celui du Marché-aux-Oies de Hambourg s'ouvrit avec l'œuvre d'un élève de Heinrich Schütz, Johann Theile, sur l'aimable sujet d'*Adam und Eva, oder der erschaffene, gefallene und wieder aufgerichtete Mensch*. Tout un programme, mais tellement significatif...

À partir de cet acte de naissance, l'opéra de Hambourg n'allait cesser de faire s'épanouir une vie musicale de plus en plus variée. L'œuvre de Theile n'était qu'un *Singspiel*, témoignant de la difficulté d'adaptation à la *musica rappresentativa* inventée quatre-vingts ans plus tôt par l'Italie. Mais, très vite, les œuvres de Sigismund Kusser (1660-1727), *Ariadne*, *Jason*, *Narcissus*, *Andromeda*..., celles de Reinhardt Keiser (1674-1739), qui n'écrivit pas moins de soixante-dix-huit opéras, allaient donner au théâtre musical hambourgeois toute sa dimension. C'est sous la direction de Keiser que se fit la grande métamorphose. Mattheson (1681-1764), après avoir été chanteur et chef d'orchestre à l'opéra de Hambourg (il avait failli tuer Haendel en duel et chanté le rôle principal dans l'*Almira* de ce dernier) composa pour son théâtre, entre deux essais, traités, études ou dissertations sur la musique, six opéras. Haendel fut violoniste et claveciniste dans le même théâtre en 1704 et 1705 et y fit représenter, outre *Almira*, son *Nero*. Quant à Telemann, c'est à Hambourg qu'il se fixa en 1721 jusqu'à sa mort, quarante-cinq ans plus tard. On lui doit une quarantaine d'opéras dont *Pimpinone* en 1725 (qui précède de huit ans la *Serva padrona* de Pergolèse en traitant le même sujet) et *Socrate*. Près de quarante ans plus tard, Telemann se dirigeait vers ce qui allait être le style de Gluck, voire de Haydn, quand il fit jouer, à quatre-vingts ans, son *Don Quichotte*.

Quant aux pays flamands et aux Pays-Bas, c'est un autre méandre de

Copyrighted material

l'histoire. Ils sont séparés désormais par la religion, et l'opéra ne peut éclore que dans la région catholique que domine l'Espagne. Cette province qui, au temps où l'Italie ne savait où donner des pinceaux, fut colonisée musicalement par les hommes venus du Nord (Willaert à Venise, Griaches de Wert à Mantoue, Gaspard Van Weerbeke, Du Fay, Arcadelt, Philippe di Monte à Rome...), se voit colonisée à son tour par l'Italie. Le premier opéra joué à Bruxelles fut *Ulysse dans l'île de Circé* de Zamponi en 1650 et c'est Pietro Fiocco (1650-1714) qui y ouvrit la première salle de théâtre lyrique, où l'on joua surtout des œuvres de Lully.

4. Espagne et Nouveau Monde

L'Espagne avait connu son âge d'or musical à la Renaissance, avec une admirable musique religieuse polyphonique, à la mesure de la force d'expansion de ses valeurs à la fois spirituelles, politiques et nationales. Cette musique culmine avec l'œuvre de Tomas Luis da Victoria (1548-1611) et son lyrisme puissant. Le XVII^e^ siècle restera, à proportion, traditionnel et conservateur, et la musique théâtrale aura du mal à dégager ses propres voies. L'influence italienne chercha à se créer un chemin, comme dans le reste de l'Europe, avec la *Selva sin amor* de Lope de Vega, opéra de style florentin donné en 1627. Mais ce théâtre uniquement chanté semble avoir été rejeté dès l'origine.

C'est par une autre voie que l'Espagne alliera théâtre et chant, en conservant l'autonomie du dialogue parlé et des airs chantés auxquels les rythmes de danses populaires vont ajouter leur caractère ; ainsi va naître un genre particulier, la *zarzuela*. La première est due à Calderon de la Barca, *El Jardin de Falerina*, jouée en 1648, suivie, entre autres, d'*El Golfo de las Sirenas*, d'*El Laurel de Apolo*, puis de *La Purpura de la Rosa* en 1660. La mythologie, la pastorale, le mélange de chansons et d'airs savants firent le succès de la *zarzuela*, avec la musique de Juan Hidalgo (1614-1685), et donnèrent à ce genre une couleur populaire qui ne cessa de s'accroître au XVIII^e^ siècle.

C'est sous cette forme (outre l'expansion de la musique sacrée selon l'*estile español*) que la musique théâtrale pénétra le Nouveau Monde : *La Purpura de la Rosa*, avec une musique de Tomas Torrejon, fut donnée à Lima en 1701, tandis que la *Partenope* de Manuel de Zumaya, en 1711, constituait le premier opéra italianisant représenté en Amérique.

Philippe BEAUSSANT

Voir aussi

Copyrighted material

• Démocratisation du public ?
• Renouveau de l’opéra baroque

Copyrighted material

Alceste (Lully)

Tragédie en un prologue et cinq actes, mise en musique par Jean-Baptiste Lully en 1674

Créée à Versailles, qui n'est encore qu'une résidence d'été du roi de France, en juillet 1674, *Alceste* est la seconde tragédie en musique. Elle suit d'un an *Cadmus et Hermione*. Mais sans vouloir dire que celle-ci n'est qu'un brouillon, on peut estimer qu'avec *Alceste* tous les éléments réunis par Lully fusionnent à leur point exact de justesse et d'équilibre.

C'est une œuvre de cour. Trente ans après que Venise a émancipé l'opéra de sa fonction princière, la tragédie en musique demeure en France un cadeau royal. Non seulement le Prologue, héritier du ballet de cour, met en scène (au sens propre) l'actualité politique la plus récente (le retour du roi après la conquête de la Franche-Comté) transfigurée en fête royale, mais chaque moment de l'œuvre peut être décodé.

Le premier acte est une fête de la mer, au moment où l'on combat Ruyter ; à l'acte II, qui représente le siège d'une ville, impossible de ne pas songer à celui de Maëstricht. À l'acte III, immense « pompe funèbre » en l'honneur d'Alceste, comment oublier la mort d'Henriette d'Angleterre et ne pas comparer cette musique bâtie avec ce moment si important de la vie sociale au XVII^{e} siècle ? À l'acte IV, la cour de Pluton est, sur le mode « noir », une apothéose royale. Quant au cinquième acte, c'est une cérémonie de « triomphe ». Portrait du Roi-Soleil en cinq actes.

L'écriture de Lully est désormais parfaitement au point : récitatifs, mais plus chantants qu'en Italie, dans les scènes dramatiques ; petits airs de cour dans les divertissements chantés, directement issus du ballet de cour. Déjà se dessine ce qui va, jusqu'à Rameau, constituer la spécificité de l'opéra français, et marquer sa différence pendant tout un siècle avec l'opéra italien (c'est-à-dire européen) : le récitatif chantant, mélodique, constitue la partie sérieuse, intense, de l'œuvre dramatique tandis que l'air en forme n'est que léger, constituant le divertissement.

Dernière caractéristique d'*Alceste* : le mélange des genres, qui fait intervenir dans la tragédie des moments directement issus de la comédie-ballet et de l'opéra italien naissant. La gravité de l'histoire d'Alceste et d'Admète ne cesse de s'interrompre pour laisser place à des scènes comiques avec un second groupe de personnages : Céphise, l'amoureuse

Copyrighted material

légère, Lycas, l'amant inconstant, et Straton, l'amoureux jaloux. Cette juxtaposition disparaîtra très vite pour laisser place à l'unité de ton plus classique.

Alceste a remporté un immense succès, tant à la cour qu'à la ville, puisque le privilège de Lully lui permettait de reprendre ses œuvres pour le public parisien sur le théâtre de l'Académie royale. Curieusement, à cette vogue de l'œuvre, dont témoigne en particulier M^me^ de Sévigné, s'oppose une *Querelle d'Alceste*, discussion peut-être plus littéraire que musicale, par laquelle se manifeste, sous la plume de Charles Perrault en particulier (partisan de Lully), de Racine (violemment contre), de La Fontaine, de Boileau, la résistance française au genre même de l'opéra, si inférieur, pensent-ils, à la tragédie parlée : « La musique, écrit Boileau, ne saurait narrer. »

Philippe BEAUSSANT

Copyrighted material

Armide (Lully)

Tragédie en un prologue et cinq actes, mise en musique par Jean-Baptiste Lully en 1686

Onze années et onze œuvres séparent *Alceste* de la dernière tragédie lyrique de Lully, et sans doute la plus aboutie, *Armide*.

La structure d'ensemble reste la même mais le ton a changé. Le mélange des genres a disparu : plus d'action secondaire comique, même si le ton s'allège parfois dans les divertissements qui demeurent de règle à chacun des actes. La mythologie – qui fournissait le sujet de toutes les tragédies lyriques, que l'on retrouvait dans *Thésée*, *Atys*, *Isis*, et qui était plus que jamais présente dans *Persée et Phaéton* – a laissé place à l'épopée. Les héros sont désormais des hommes de légende, mais des hommes. Les dieux ont laissé place à des magiciens et seul le monde infernal conserve une présence irréelle mais inversée. Les passions humaines sont dépeintes plus directement ; elles vont jusqu'au désespoir (Oriane, dans *Amadis*) et à la folie (dans *Roland*). Le Roi-Soleil n'a plus besoin d'être comparé à un dieu, pas même à Apollon...

L'écriture de Lully, elle-même, a changé, ou plus exactement elle a été jusqu'au bout de son chemin. Cet « air-récitatif », qui caractérisait, dès *Alceste*, le chant lulliste, a pris désormais une structure d'autant plus homogène qu'elle tend vers l'*arioso*, et que la « récitation en musique » s'est faite plus mélodique. Impossible de dire, dans l'admirable moment de musique et d'émotion qu'est l'air d'Oriane dans *Amadis* « Fermez-vous pour jamais, mes yeux », ce qui est mélodie et ce qui est récitation dramatique. Lully parvient à construire des mélodies d'un seul tenant, d'un seul souffle, embrassant dans son mouvement continu le texte du librettiste. Il en sera de même, et de plus en plus, dans *Armide*.

En outre, Lully adopte de plus en plus souvent la forme du chant accompagné par l'orchestre, et l'opéra d'*Armide* est plein de ces moments musicaux où le commentaire de la mélodie est simultané à ce qui se chante : au premier acte, l'évocation des songes d'Armide ; au deuxième acte, l'arrivée de Renaud envoûté dans les jardins enchantés ; au troisième, l'intervention de la Haine ; et au cinquième, la lamentation finale de l'héroïne.

C'est que, déjà maître du chant, Lully est parvenu à une égale maîtrise

Copyrighted material

de l'orchestre. A l'écriture, un peu raide mais d'une grande clarté, des ballets, il a substitué peu à peu une construction beaucoup plus variée où se juxtaposent l'écriture à cinq parties, traditionnelle en France, et des passages concertants à trois voix hérités de la tradition concertante italienne. Lully a appris à peindre avec l'orchestre. Il développe par moments une manière évocatrice, comme dans « Le Sommeil de Renaud ».

Enfin, dépassant l'héritage du ballet qui continue à animer de ses danses le divertissement de chaque acte (y compris la danse des Esprits infernaux au troisième acte), il a donné à certaines pièces une extension remarquable, faisant de la grande passacaille au cinquième acte d'*Armide*, après la chaconne d'*Amadis*, l'une des premières grandes pages symphoniques de l'histoire de la musique.

Philippe BEAUSSANT

Copyrighted material

Le triomphe de l’opera seria

Né en Italie dans les années 1600, l’opéra mettra presque un siècle à conquérir les diverses capitales musicales de l’Europe. Et c’est la version la plus italienne du genre, l’*opera seria*, qui va progressivement occuper tout le terrain, de Rome à Hambourg, de Naples à Londres, de Florence à Madrid et à Vienne.

Copyrighted material

Compositeur anglais d'origine allemande, Georg Haendel imposa l'opéra italien à un public qui restait attaché à d'autres formes musicales. Représentation allégorique, vers 1735.(Hulton Getty)

Copyrighted material

Paradoxalement, les meilleurs compositeurs de ce type d'opéra ne sont pas forcément des Italiens de naissance. Nombre d'entre eux sont des étrangers, qui ont choisi une technique qui leur semblait assurée du succès. Ainsi Keiser puis Telemann à Hambourg, Hasse à Vienne et, le plus grand de tous, Georg Friedrich Haendel à Londres.

L'expression « opera seria » est d'ailleurs rarement employée par les contemporains, qui parlent le plus souvent d'« opéra » tout court ou de *dramma per musica*. Le genre lui-même n'est pas parfaitement standardisé : ce que l'on qualifie d'opéra italien à Londres ou à Vienne n'est pas forcément identique à ce qui est représenté sous ce nom dans les innombrables théâtres d'Italie. Aussi semble-t-il plus pertinent de proposer une définition par élimination. Est considéré comme opera seria toute œuvre lyrique en italien dont le sujet écarte par nature le qualificatif de *buffa*.

Le débat s'éclaircit lorsque l'on prend pour critères les techniques mises en œuvre par l'opéra baroque. On s'aperçoit que c'est avant tout un spectacle tourné vers la variété, fier de la complexité et du luxe de ses « machines ». L'action y mêle ballets, pantomimes et intermèdes orchestraux. Tout cela nous conduit très loin de la règle des unités qui, dans la droite ligne du théâtre français, régit au XVIII^e^ siècle la scène dramatique européenne. La variété et plus encore la sophistication des productions sont une nécessité commerciale ; elles seules peuvent assurer la fidélité du public à un type de spectacle fort coûteux.

1. Anatomie d'un genre

Musicalement, l'opera seria repose sur un équilibre original entre musique instrumentale et musique vocale, la priorité allant à cette dernière et favorisant les effets, jugés prodigieux, des grandes voix solistes. Il fonctionne ainsi sur les bases d'un star-system où dominent les voix les plus admirées, c'est-à-dire les voix élevées, sopranos et castrats.

L'activité de l'orchestre est limitée. Elle commence avec la sinfonia d'apertura, trois mouvements classiques qui font alterner le vivace et l'adagio. À l'origine, cette sinfonia était pratiquement indépendante du déroulement de l'opéra qu'elle introduisait. Avec les années, elle deviendra notre « ouverture », une sorte de programme pour l'action à venir dont elle indiquera éventuellement les thèmes principaux. À l'ouverture viennent s'ajouter les intermèdes de ballet et le support des pantomimes. De plus, les instruments sont chargés de maintenir les spectateurs sous le charme pendant les changements de décors. Ces derniers sont nombreux, trois ou quatre par acte, et sont effectués à la vue du public par les machinistes, parfois costumés, sans que le rideau de scène soit baissé.

Dans la majorité des cas, l'orchestre est composé d'une vingtaine d'instruments seulement. Les cordes en constituent la base ; les hautbois et flûtes vont par paires, tandis que les cuivres ne s'y rencontrent que lorsque leur présence ajoute une couleur musicale nécessaire à l'action. La tâche principale de l'orchestre est l'accompagnement et le soutien des voix. Celles-ci ont deux modes d'expression. Considéré comme esthétiquement mineur, le premier est le récitatif. Il s'agit d'une déclamation légèrement soutenue par quelques instruments, souvent solistes ou en petit nombre, qui n'ont d'autre raison d'être que d'empêcher un glissement inopportun de la voix des acteurs. Sous sa forme la plus simple, cette technique de déclamation à peine chantée (*recitativo secco*) sert pour tout ce qui est action ou récit de l'action, qu'elle permet d'exposer rapidement aux spectateurs. Ce *recitativo secco* a un rival, le *recitativo accompagnato* qui, comme son nom l'indique, offre un accompagnement plus fourni

Copyrighted material

dans lequel on trouve des éléments mélodiques assurant au fragment de récit ainsi soutenu un niveau dramatique plus élevé.

Mais la gloire de l'opéra baroque doit être cherchée dans l'aria. Ici, la ritualisation de la forme est poussée au point extrême. L'aria est toujours précédée par une ritournelle dont la fonction est double : d'une part, elle énonce le thème mélodique du chant qui suivra ; d'autre part, elle signale à un public généralement peu attentif que le spectacle va entrer dans un de ses temps forts. Couramment dite *da capo*, l'aria est elle-même divisée suivant un schéma tripartite. Le premier mouvement expose la mélodie principale que le chanteur répète pour affirmer sa force émotive et la graver dans la mémoire des auditeurs. Vient alors un deuxième mouvement qui introduit un contre-sujet de moindre intensité, rompant ainsi la magie du thème initial. C'est enfin le tour du *da capo* (« depuis la tête »), une reprise de l'aria à ses premières mesures. C'est alors que le chanteur va connaître son heure de gloire car il lui faut développer dans ce troisième mouvement toute sa science du chant et de l'ornementation. La liberté la plus complète lui est en effet donnée pour embellir et varier la mélodie primitive, et terminer l'aria dans une apothéose de virtuosité.

Ce schéma est utilisé par tous les compositeurs. Il sera au siècle suivant à la base de l'opéra dit de « bel canto ». Toutefois, certaines variantes dans son déroulement restent possibles. Le musicien peut en particulier jouer sur le facteur temps et sur le jeu des instruments. Ainsi verra-t-on Haendel retarder ou allonger la ritournelle de reprise pour faire monter l'impatience de ses auditeurs. Cette glorification du *da capo* explique qu'il intervienne dans les belles fins de scène et les fins d'acte. Les applaudissements permettent aux spectateurs ravis de faire fête au chanteur et de libérer leur trop-plein d'émotion. Dans ses *Mémoires*, Goldoni se souvient des conseils qu'il avait reçus, au début de sa carrière, d'un « homme de l'art » : « Il faut donner à chacun des principaux acteurs cinq arias (deux au premier acte, deux au second et un au troisième) en veillant à ne jamais fausser la parité entre eux. » De toute évidence, ce code n'a pas valeur de loi ; mais il fait ressortir quelques unes des contraintes et des grandeurs du métier.

Les arias sont cataloguées suivant les sentiments exprimés : douleur, joie, passion, tristesse, vengeance, etc. Tout en facilitant le travail du compositeur (par exemple, deux arias de même *affetto* ne peuvent pas se suivre), cette méthode a tendance à figer la musique dans une série de gestes stéréotypés qui se substituent sur scène aux valeurs dramatiques réelles. On court ainsi le risque d'une sclérose émotionnelle, risque d'autant plus important qu'il faut compter avec les caprices des chanteurs.

2. La tyrannie des chanteurs

Le plus souvent italien, le chanteur d'opéra du XVIII^{e} siècle est une « fabuleuse machine ». À cette époque, les conventions du théâtre donnent aux voix élevées une supériorité absolue. Les voix féminines les plus admirables subissent ainsi la concurrence des castrats. Sur scène, les personnages ne se définissent pas par le fait qu'ils sont hommes ou femmes ; ils sont rois, reines, dieux, déesses, princes ou brigands. La hauteur du chant n'indique pas le sexe mais le rang social. Il n'est donc pas rare de voir un castrat chanter le rôle d'une princesse tandis que celui du prince qui lui fait face est tenu par une soprano.

L'opera seria vit dans un illogisme permanent ; ni le compositeur ni le directeur de théâtre ne sont de force à résister aux caprices de leurs vedettes, qui peuvent très bien refuser de chanter une aria qui leur déplaît et en demander le remplacement au compositeur. Celui-ci cherchera alors dans sa mémoire une autre mélodie (de lui ou

Copyrighted material

d'un autre) qui pourrait s'adapter à la situation ; le poète du théâtre gribouillera les quelques vers nécessaires, et « vogue la galère »... Bienheureux encore si le chanteur n'impose pas au compositeur tel air qu'il aime et dont, comme par hasard, il a la partition dans ses bagages – d'où le nom d'aria, de « valise », donné à ce genre de production.

Le compositeur peut d'ailleurs être tenté de jouer le même jeu. La vie d'un opéra est souvent courte, et il est difficile de résister à la tentation de réemployer les bons morceaux des ouvrages précédents. On verra certains compositeurs pressés par le temps bâtir un opéra de pièces et de morceaux ; cette « recette de cuisine » est largement répandue et l'opéra « pasticcio » ne déshonore pas son auteur.

3. Un art de conventions

La faiblesse de l'opera seria tient dans l'opposition du récitatif et de l'aria comme moyens d'expression. Une convention soigneusement respectée confie toutes les scènes d'action à un récitatif qui a la rapidité normale de la scène de théâtre. Mais une autre convention, inséparable de la première, oblige à s'en remettre, pour tout ce qui est exposé ou développement des sentiments, à une aria, à laquelle sa structure répétitive impose un tempo très lent. Ainsi se créent les conditions d'un déséquilibre permanent. D'une part, le récitatif, qui porte l'action, se déroule au rythme de la vie mais est d'un intérêt musical assez faible. D'autre part, l'aria interrompt le mouvement dramatique, comme le font, dans les tragédies classiques du Grand Siècle français, les tirades majeures, stances ou autres, qui constituent une forme de temps suspendu au milieu de l'œuvre.

Ce qui est dit de l'aria s'applique aussi aux duos et aux ensembles. S'ils ne sont guère fréquents dans l'opéra baroque, leur importance n'en est pas moins considérable. Réunissant deux (ou plusieurs) partenaires, ils concentrent des passions complémentaires ou opposées. De ce fait, ils atteignent une densité d'émotion particulièrement forte. Quant aux chœurs, ils sont rarement d'une grande ampleur. C'est à un chœur, assez bref du reste, que l'on confie le plus souvent la conclusion du dernier acte. Il chante alors la fin heureuse de l'aventure, qui est de règle sur la scène lyrique ; tous les solistes y participent, y compris ceux qui sont morts au cours de l'action.

Décors et costumes sophistiqués, machinerie complexe, chanteurs étrangers : tout contribue à faire de l'opéra un spectacle extrêmement coûteux, un « jeu de princes ». Qu'on soit à la cour ou à la ville, le public d'opéra a sa place assignée : les gens d'importance dans les loges, les autres au parterre. En haut ou en bas, le comportement est le même, dicté par le rituel du genre. Le récitatif ennuie. D'où le besoin de se distraire : bavardages, galanteries, visites de loge à loge. L'aria seule est importante : c'est la minute de vérité où un monstre sacré montre au public de quoi il est capable. Un silence religieux s'impose alors. Une ritournelle annonce l'événement, et la fin, s'il y a lieu, est marquée par un tonnerre d'applaudissements.

L'opera seria n'est pas l'œuvre du seul musicien. Le poète (c'est le nom que l'on donne alors au librettiste) y a sa part. On écoute peu son texte mais on le lit, dans la petite brochure vendue à la sortie du spectacle. À part un Zeno ou un Métastase, authentiques créateurs, il s'agit généralement d'un adaptateur de textes poétiques plus anciens : l'Arioste et le Tasse, les grands mythes grecs ou latins, éventuellement Racine et Corneille. Les thèmes pseudo-historiques dominent cette littérature. Du jugement sur la conduite des puissants, on glissera vers le moralisme, comme chez Métastase. Un

Copyrighted material

Métastase qui se prenait du reste très au sérieux en tant que poète, craignant que ses plus beaux vers ne fussent noyés dans la musique !

Jean-François LABIE

Voir aussi

- Castrats et cantatrices
- Bel canto
- Renouveau de l'opéra baroque

Copyrighted material

Orlando furioso (Vivaldi)

Drame musical en trois actes d'Antonio Vivaldi, créé en 1727

Chargé de l'enseignement des jeunes pensionnaires de l'Ospedale della Pieta (l'hôpital de la Piété), Vivaldi semble voué à la musique religieuse et à la musique instrumentale. Il compose, à trente-cinq ans, un premier opéra, *Ottone in Alba.* Quelques années plus tard, il en aura créé quatre-vingt-quatorze, parmi lesquels sans doute quelques *pasticcii.* En fait, le catalogue le plus récent (Peter Ryom) en recensa cinquante et un, tout en reconnaissant que certains titres peuvent couvrir plusieurs œuvres.

Un premier *Orlando finto pazzo,* sur un livret de Braccioli, joué au théâtre Sant'Angelo de Venise en 1714, est un total insuccès. Treize ans plus tard, Vivaldi reprend ce livret, le modifie et donne, au même théâtre, un *Orlando furioso* nouveau (seules cinq arias ont été conservées) qui connaît un véritable triomphe ; si bien que l'auteur reprendra une dizaine de ses arias pour son *Atenaide,* créé à Florence en 1729.

Orlando tire son origine du *Roland furieux* de l'Arioste. À l'âge classique d'innombrables musiciens ont écrit leur *Orlando.* Le livret de Braccioli, avant d'être utilisé deux fois par Vivaldi, l'avait déjà été par Alberto Ristori, puis par un certain Bioni. D'autres librettistes fournissent des textes à des musiciens aussi célèbres que Haendel, Domenico Scarlatti et Joseph Haydn. Le thème apparaît en France avec l'opéra de Lully (1685, livret de Quinault) et celui de Piccinni (1778, livret de Marmontel), ainsi qu'en Allemagne où Steffani a fait jouer son *Roland* à Hambourg en 1696. Toutes ces œuvres racontent l'histoire d'un héros prisonnier d'une sorcière sur une île enchantée, une histoire dont l'invraisemblance relève de la sensibilité maniériste.

Chez Vivaldi, on assiste à deux histoires d'amour croisées. Le preux Roland aime Angélique, fille du roi de Cathay (la Chine), qu'il a longtemps recherchée. Mais celle-ci s'est éprise de Médor. Furieux, Roland veut tuer Médor, que la sorcière Alcina sauve en le faisant passer pour un frère d'Angélique. Cette dernière simule un amour pour Roland qu'elle envoie dans la montagne magique d'où elle espère bien qu'il ne reviendra jamais. Folie héroïque de Roland, qui tue le monstre habitant dans les montagnes et rompt, sans y rien comprendre, l'enchantement de la sorcière Alcina. Ayant découvert quel était le véritable amour d'Angélique, il entre en fureur et aspire à se venger. Puis il s'endort. Il se

Copyrighted material

réveillera raisonnable et désenchanté, et renoncera à Angélique dont il bénira le mariage avec Médor. Une seconde intrigue nous montre Roger amoureux et aimé de Bradamante. Alcina la sorcière s'éprend de Roger, qu'elle séduit grâce à la magie. Jalousie de Bradamante, qui libère Roger grâce à son anneau magique. Roger et Bradamante se réconcilient : ils fileront le parfait amour tandis qu'Alcina restera seule.

Excellent mélodiste, Vivaldi manque d'une conception dramatique solide. Tous ses soins vont à l'*aria da capo*, dont la forme tripartite diffère peu de la technique du concerto pour instrument soliste en trois mouvements dans laquelle il est passé maître. Mais le récitatif l'ennuie. Pour lui, il s'agit simplement de compléter quelques accords dont la voix reste maîtresse. En conséquence, il pousse à l'extrême le déséquilibre entre récitatif et aria, qui est l'une des faiblesses de l'opera seria. Chez lui, un récitatif totalement neutre s'oppose à une aria transformée en un concerto pour voix soliste. Il en résulte une curieuse impression de désordre.

Les opéras de Vivaldi se présentent ainsi comme des suites de concertos qui ne sont liés par aucune logique dramatique. Aussi longtemps que le soliste vocal est un virtuose plaisant et que l'orchestre a de l'énergie, le plaisir de l'auditeur est garanti. Peut-on pour autant parler de théâtre lyrique ?

Jean-François LABIE

Copyrighted material

Jules César (Haendel)

Opéra en trois actes de Georg Friedrich Haendel, créé en 1724

Né en Allemagne, Georg Friedrich Haendel a découvert l'opera seria à Hambourg, est parti pour l'Italie afin d'en apprendre les secrets, s'est installé à Londres avec l'intention d'utiliser l'admirable formule qu'il avait mise au point pour conquérir le marché anglais.

Jules César en Égypte (*Giulio Cesare in Egitto*) a été créé à Londres au King's Theater de Haymarket, le 20 février 1724. C'est la cinquième production de Haendel pour la Royal Academy of Music. Les chanteurs sont, côté dames Cuzzoni et Durastanti, côté castrats, Berenstadt et Senesino ; le baryton Boschi et la charmante soprano Mrs. Robinson complétant la distribution. Dès la première représentation, l'opéra connut le succès ; il fut repris pendant plusieurs saisons : trente-huit représentations en 1724, 1725, 1730 et 1732. Grand succès également à Hambourg en 1725 et 1737, à Brunswick et à Paris, lors d'un concert privé donné par le célèbre collectionneur Pierre Crozat.

L'auteur du livret, Nicola Haym, s'est servi d'un texte de Bussani pour une œuvre de Sartorio qui avait vu le jour à Venise en 1676. Le sujet est historique : le triomphe de César conquérant l'Égypte après sa victoire sur Pompée et les amours du héros avec la reine Cléopâtre.

Au premier acte, les protagonistes prennent position. Ptolémée, frère de Cléopâtre avec qui il partage le trône d'Égypte, envoie la tête de Pompée en hommage à César, que ce cadeau dégoûte et qui préfère accorder sa clémence à Cornelia, la veuve du vaincu, et à Sextus, son fils. L'Égyptien Achillas propose à Ptolémée d'assassiner César et demande pour récompense la main de Cornelia. Refus de Ptolémée qui jette Sextus en prison. Pour sa part, Cléopâtre, déguisée en servante, entreprend la conquête du général romain.

Le deuxième acte est centré sur Cléopâtre qui, par deux fois, tente de séduire César. À la seconde tentative, elle se fait connaître comme reine. Averti du complot dressé contre lui, César échappe à ses assassins. Mais la reine amoureuse le croit mort et part en campagne contre son frère.

Le troisième acte est rempli des fureurs de la guerre. À l'issue d'une vigoureuse *sinfonia* de bataille, Ptolémée fait sa sœur prisonnière. Mais

Copyrighted material

César est vivant, et une seconde bataille lui donne sur Ptolémée une victoire définitive. Le roi égyptien est tué par Sextus dont il menaçait la mère. Tout finit sur un duo de triomphe et d'amour entre César et Cléopâtre.

Cet opéra chante la grandeur morale de Rome. Vainqueur ou vaincu, le Romain a des réactions nobles. En face de lui, les Égyptiens étalent une moralité douteuse. Ce que confirme l'évolution des personnages. Son amour pour César transforme Cléopâtre. La petite starlette capricieuse se découvre une stature de reine, alors que Ptolémée et ses sbires demeurent semblables à eux-mêmes. Frontière ethnique, la Méditerranée est devenue frontière éthique.

Jules César marque une étape dans la carrière de Haendel. Pendant ses années de gloire, il continue d'exploiter cette thématique politico-morale, mais son public anglais finit par s'en lasser. Il tente un retour aux sujets fantastiques tirés de l'Arioste et du Tasse. Il donne, en 1733, un *Orlando* qui atteint onze représentations mais ne sera pas repris. Au constat d'échec viennent s'ajouter les effets de la maladie. C'est alors qu'il invente ce qui sera la base de sa seconde carrière, au cours des douze années qui lui restent avant la nuit de la cécité.

L'oratorio dramatique modifie, dans *Jules César*, les règles du jeu de l'opéra. L'italien fait place à l'anglais ce qui facilite pour le spectateur l'accès au jeu dramatique ; par ailleurs, le changement de langue permet de se passer des extravagants « rossignols italiens » et de les remplacer par de « bonnes et solides voix anglaises ». Seul élément nouveau, l'abondance des chœurs, qui créent dans le public un sentiment communautaire. Décors et machines sont mis au rencart : un nouveau genre est né, moins coûteux et plus attrayant.

En tant que musicien, Haendel reste fidèle à lui-même dans sa recherche du réalisme dramatique. Progressivement, il a modifié ce que les lois de l'opera seria avaient de plus contraignant. En particulier, il atténue le contraste entre *recitativo secco* et aria par l'emploi intensif du *recitativo accompagnato* et de l'*arioso*, une forme de chant sans structure imposée qui permet d'aller plus loin dans l'expression de la passion sans pour autant ralentir le mouvement de l'œuvre. De la même façon, il a souvent recours au duo, une technique dans laquelle il excelle, en enlaçant dans un geste de passion commune deux voix de tessiture égale (de préférence des voix élevées) mais de timbres différents. À quoi s'ajoute le soin apporté au travail d'un orchestre qui reste léger, mais où le compositeur se révèle un maître de la couleur instrumentale, qu'il veut riche, variée et souple.

Copyrighted material

Jean-François LABIE

Copyrighted material

Castrats et cantatrices

Si l'opéra naît à l'aube du XVII^e^ siècle, ses premières « vedettes » n'apparaissent qu'une cinquantaine d'années plus tard avec les quelques castrats célèbres dont l'histoire a retenu les noms.

Le premier d'entre eux est Baldassare Ferri (1610-1680), surnommé « le Phénix », « le Roi des Muses », ou encore « Orphée » ! Les princes se le disputent. La reine Christine de Suède lui envoie son vaisseau afin qu'il vienne chanter pour elle. À Vienne, l'empereur Léopold I^er^ possède dans sa chambre à coucher un portrait de lui orné de l'inscription « Baldassare Ferri, Re dei Musici ». Il suscite passions et hyperboles, et on le couvre d'or pour qu'il daigne ouvrir la bouche. À sa mort, il laisse six cent mille écus et ces mots : « Jaloux, le soleil l'a soustrait au Destin et conduit sur son char doré au-dessus des étoiles. Et l'harmonie de son chant, s'accordant à l'harmonie des sphères, porte ombrage au chant même des anges. » Le XVII^e^ siècle finissant verra briller la renommée de quelques autres grands castrats, dont les trois principaux furent Matteuccio, Cortona et Siface. Ce dernier, le plus célèbre des trois, était au service du duc de Modène, mais il se produisit aussi pour Christine de Suède à Rome, pour la reine d'Angleterre à Londres, et pour la dauphine à Paris. Hélas, il tourna tellement les têtes qu'il en mourut, assassiné par les frères d'une comtesse avec laquelle il entretenait une liaison passionnée : beau destin d'opéra, en somme.

1. Le règne de Farinelli

C'est au XVIII^e^ siècle que l'opéra va voir s'épanouir le règne des castrats. Nicolino d'abord, puis Senesino, grand interprète des opéras de Haendel à Londres, vont marquer les débuts de ce siècle. Mais c'est Carlo Broschi, plus connu sous le nom de Farinelli, que l'on peut considérer comme l'archétype du castrat de cette époque. Né en 1705, il est l'élève de Porpora à Naples, où il fait ses débuts à quinze ans. Très vite, sa célébrité va gagner l'Europe entière, et il chante de Venise à Vienne et de Munich à Milan, puis surtout à Londres, où les démonstrations d'enthousiasme qu'il suscite sont sans commune mesure avec ce que l'Angleterre a jamais pu connaître ! Pourtant, ce qui a peut-être fait le plus pour sa réputation, c'est l'invitation de Philippe V d'Espagne qui, pris de passion pour l'illustre chanteur, seul remède à sa royale mélancolie, le faisait venir chaque soir, de minuit à deux heures du matin, pour lui chanter les mêmes

Copyrighted material

quatre ou cinq airs – et ce pendant neuf ans ! Ce qui finit par donner à Farinelli un tel ascendant sur le roi qu'on en vint à le surnommer le « Premier ministre ». Il en profita pour donner un nouveau souffle à la vie musicale dans la capitale espagnole ; c'est ainsi qu'il rouvrit le théâtre de Buen Retiro, y créant de nombreux opéras italiens, y engageant des chanteurs, s'y produisant lui-même, jusqu'à ce que la mort du roi le renvoie en Italie où il finira sa vie en 1782, couvert d'honneurs et de gloire, recevant chez lui Gluck, l'empereur Joseph II et même, en 1769, le jeune Mozart. Après Farinelli, d'autres castrats enflammeront le public, de Caffarelli à Guadagni, ou de Pachiarotti à Marchesi. Mais déjà se profilait un autre règne, celui des divas qui allaient peu à peu prendre le devant de la scène, en Italie comme en France ou en Angleterre.

2. Premières divas, premiers éclats

Sans doute les deux plus célèbres divas italiennes de ce XVIII^e^ siècle, Francesca Cuzzoni et Faustina Bordoni, furent-elle aussi les deux plus redoutables rivales. Après avoir chacune très brillamment débuté en Italie, avoir été l'une comme l'autre applaudies un peu partout en Europe, avoir cohabité, dans un premier temps, à Londres, dans plusieurs opéras de Haendel aux côtés du castrat Senesino, elles en vinrent à des extrémités qui culminèrent lors de la représentation d'*Astianatte* de Bononcini, le 6 juin 1727. Leur querelle, attisée par un public partagé en deux camps irréductibles, dégénéra ce soir-là au-delà de la bienséance. Malgré la présence dans la salle de la princesse de Galles, sifflets, cris d'animaux, invectives pleuvaient depuis les rangs des partisans de l'une ou de l'autre à chaque apparition de l'« ennemie ». Perdant toute dignité, les dames de la bonne société criaient comme des harengères. L'affrontement ne pouvait manquer de se répercuter sur la scène où, soudain, la Bordoni et la Cuzzoni s'empoignèrent : on s'arracha les cheveux, on se déchira les robes, on se griffa, on hurla !

À la suite de ce scandale, la Cuzzoni s'en alla chanter à Vienne, puis en Italie (où elle eut pour partenaires Farinelli et Caffarelli), avant de revenir à Londres en 1733. Mais elle devait quitter précipitamment la capitale anglaise en 1737, accusée du meurtre de son mari qu'elle aurait empoisonné. Elle chantera encore dans les capitales européennes mais, continuant de dépenser sans compter, elle commencera d'accumuler les dettes pour finir dans la misère, en 1770.

De son côté, la Bordoni, quittant Londres, elle aussi, après le scandale, alla faire entendre sa superbe voix sur les plus grandes scènes européennes avant de rencontrer, à Venise, le compositeur Johann Adolf Hasse et de l'épouser. Dès lors, c'est à la cour de Dresde, dont son mari

Copyrighted material

est *Kapellmeister*, qu'elle se produit principalement, se liant d'amitié aussi bien avec Jean-Sébastien Bach qu'avec l'empereur Frédéric II, l'un de ses grands admirateurs. Elle chante à Vienne, à Paris, à Naples et à Venise, où le couple s'installe en 1773, et où elle mourra, heureuse et entourée de ses deux filles, en 1781.

Mais on ne peut parler de divas au XVIII^e^ siècle sans évoquer la Française Sophie Arnould, immortalisée par les frères Goncourt. Née en 1740, enfant prodige élevée dans un milieu intellectuel où l'on recevait régulièrement Diderot, d'Alembert ou Voltaire, la petite Sophie fait montre très jeune de dons affirmés pour le chant, attirant sur elle la protection de la marquise de Pompadour. Débutant à dix-sept ans dans un opéra de Mouret, *Les Amours des dieux*, elle va très vite s'imposer tant comme cantatrice au tempérament dramatique exceptionnel que comme femme galante au tempérament non moins exceptionnel, collectionnant amant et amantes par dizaines.

Capricieuse à souhait, insolente, dévergondée, couverte de diamants, elle est l'image de la diva telle qu'on a pu la caricaturer. Sans doute son rayonnement en scène est-il suffisamment grand pour que le public l'adore à ce point, et pour que Gluck lui confie, en 1774, la création de son *Iphigénie en Aulide*, puis le rôle d'Eurydice dans son *Orphée*. Mais la roue tourne vite : en 1776, le même Gluck lui préfère Rosalie Levasseur pour créer son *Alceste*. À trente-six ans, elle quitte l'Opéra dont elle était premier soprano. Le succès l'abandonne, les amants s'éloignent, les ressources diminuent : le rideau tombe sur une femme qui, vieillissante et amère, s'éteindra en 1802, à soixante-deux ans.

Parmi les autres interprètes célèbres de ce siècle, on ne saurait passer sous silence Nancy Storace, créatrice de Suzanne dans les *Noces de Figaro*, ou la Cavalieri, une autrichienne (son véritable nom était Franziska Kavalier) pour qui Mozart écrivit le rôle de Constance dans *L'Enlèvement au sérail*, ou encore Schikaneder, le commanditaire de *La Flûte enchantée* et le créateur du rôle de Papageno. Mais déjà le siècle arrivait à sa fin. L'ère des castrats s'achevait avec Velluti, qui devait tout à la fois provoquer l'admiration de Stendhal et l'indignation de Rossini, dont il fut un interprète fort indiscipliné.

Alain DUAULT

Voir aussi

• Interprètes de légende
• Distribution vocale

Copyrighted material

Les mutations du siècle des Lumières

Entre *Cadmus et Hermione* en 1672 et *Armide* en 1686, respectivement les première et dernière tragédies lyriques de Lully, la vie musicale en France connut une situation singulière. Pendant cette quinzaine d'années, l'opéra à la française s'identifia à une unique forme musicale : la tragédie en musique – ultérieurement dénommée tragédie lyrique –, que Lully avait lui-même forgée. Plus étonnant encore, cet opéra à la française vécut sous le joug du monopole institutionnel, valable pour l'ensemble du territoire, de l'Académie royale de musique, et au travers du seul et autocratique Lully, qui cumulait les fonctions de compositeur, de directeur de ladite Académie et de surintendant de la musique du Roi. Tout autre musicien attiré par l'art lyrique était tenu de renoncer à la tragédie en musique, et de se rabattre sur le futile et bref divertissement de cour.

Lorsqu'il mourut, en 1687, Lully avait perdu depuis peu la confiance de Louis XIV, sans doute en raison de ses mœurs (une homosexualité devenue trop voyante). Toutefois, la source principale de cette disgrâce tient au fait que, depuis son union morganatique avec Madame de Maintenon et sa quasi réclusion à Versailles, le Roi-Soleil s'enfermait dans la dévotion religieuse, le gallicanisme et l'absolutisme politique. Jusqu'à son décès, en l715, le monarque allait de plus en plus dédaigner les futilités – comme le théâtre, la tragédie lyrique ou les fêtes de cour – et tourner le dos aux créateurs exubérants qu'il avait jadis poussés à chanter sa gloire.

Au même moment, à Paris, à cinq petites lieues de là, dans l'ancienne capitale du royaume, hors de la portée directe du souverain, une jeune génération d'aristocrates urbains – dont certains étaient de proches parents du Roi-Soleil – s'alliait à la bourgeoisie pour y faire jaillir ce qui s'était jusqu'alors cantonné dans le secret de quelques cénacles : une liberté subjective et civile de penser et de ressentir. Cette liberté portait souvent les chatoyantes couleurs d'autres cultures musicales, qu'il s'agissait de fondre avec la musique française en des « goûts réunis ». Mais elle se réclamait surtout de cette Italie que le Florentin Lulli, en une radicale dénégation de ses origines, avait dissimulée avec honte, au profit d'une appropriation compulsive et nationaliste des institutions et des formes musicales françaises. Un nouveau mode de vivre naquit ainsi à Paris.

Copyrighted material

1. Un goût nouveau

Pour se divertir, cette jeunesse urbaine rechercha des spectacles autres que la tragédie lyrique, à laquelle elle reprochait ses intrigues contraignantes, son cadre politique, son carcan formel, son cortège obligé de héros antiques et mythologiques ou de personnages issus du merveilleux et du romanesque. Contrairement à ce que Lully avait sans doute imaginé, des tragédies lyriques continuèrent à être produites après sa mort. Parmi les plus célèbres, citons *Thétis et Pélée* (1689) de Pascal Collasse, *Didon* (1693) d'Henry Desmarets, *Céphale et Procris* 1693 d'Elisabeth Jacquet de La Guerre ou *Alcyone* (1706) de Marin Marais, – sans omettre Marc-Antoine Charpentier, dont la tragédie biblique *David et Jonathas* (1688) et la tragédie lyrique *Médée* (1693) exhalent des parfums transalpins. À l'opposé, le goût nouveau souhaita que la danse, plus insouciante, remplaçât l'étouffante tragédie, en un spectacle décoratif : ainsi naquit l'opéra-ballet, constitué non plus d'actes mais d'entrées. Avec un simple prétexte narratif en guise d'intrigue, chaque entrée constituait un morceau autonome ; et pour que l'œuvre existât comme telle, il n'était pas nécessaire de faire jouer toutes les entrées. Petit à petit, l'opéra-ballet innova en proposant des personnages de tous les jours, qui annonçaient Marivaux : bourgeois en habit de ville, serviteurs et soubrettes en tenue de service, des accoutrements champêtres étant de mise si l'action était pastorale. On s'enthousiasma pour des intrigues situées dans des lieux non plus imaginaires mais bien réels ; on se régala de la gaîté, du badinage et de la civilité sociale qui y régnaient ; on fut touché par ces non-héros, saisis dans leurs humeurs et dans leurs comportements quotidiens.

Créée en 1697, à l'Académie royale de musique, à Paris, *L'Europe galante* d'André Campra fut le premier véritable opéra-ballet. On en avait toutefois connu des prémisses comme avec *Les Jeux en l'honneur de la victoire* (1691) d'Elisabeth Jacquet de La Guerre ou *Le Ballet des saisons* (1695) de Pascal Collasse. Les opéras-ballets les plus marquants furent *Les Fêtes vénitiennes* (1710) d'André Campra et *Les Fêtes ou Le Triomphe de Thalie* (1714) de Jean-Joseph Mouret. Avec sa souplesse formelle, l'opéra-ballet s'employa à illustrer le sens des mots et à mettre en application les didascalies du livret. Il choisit en outre de faire bon accueil aux *arie da capo* italiens, ce qui permit l'épanouissement d'une nouveauté : la virtuosité vocale cultivée pour elle-même. Enfin, son écriture orchestrale s'orienta vers la description, en musique, des lieux communs de la nature (chants d'oiseaux, tempêtes, etc.) qui abondaient désormais dans les livrets. Un usage habile des timbres et des registres instrumentaux devint alors de rigueur. L'orchestre commença alors à exister par lui-même. Rameau saura poursuivre cette « symphonisation »

Copyrighted material

de l’opéra.

Dans sa structure musicale, l’opéra-ballet s’inscrit dans le droit fil de la tragédie lyrique. Il met en mouvement les éléments formels statiques qui caractérisaient sa devancière. Ne visant qu’à plaire et à divertir, il frappe par son élan, par l’insouciance de son geste dramatique. Un opéra-ballet réussi est une heureuse succession d’instantanés guère plus longs qu’une cantate, la seule forme musicale à avoir été inventée en France à cette époque. Et si nous y percevons un nouveau monde intellectuel et sensible, c’est parce que sa trame relâchée et son absence de règle contraignante permirent à l’irrépressible effervescence intellectuelle – philosophique, scientifique et politique – de la première période du siècle des Lumières d’y circuler librement et de l’irriguer sans frein. L’emprise de l’ancienne tragédie lyrique devait toutefois perdurer ; il fallut la Querelle des Bouffons et la génération rousseauiste pour la voir s’affaiblir, avant de disparaître des scènes parisiennes à la veille de la Révolution.

2. Le triomphe de Rameau

En 1733, la création d’*Hippolite et Aricie* fut un véritable coup de tonnerre : Jean-Philippe Rameau apparut comme la grande figure lyrique qu’attendait la musique française depuis la mort de Lully. En une trentaine d’ouvrages et autant d’années, il cultiva toutes les possibilités qu’offrait alors l’opéra français : la tragédie lyrique (*Hippolyte et Aricie* en 1733, *Castor et Pollux* en 1737, *Dardanus* en 1739, *Zoroastre* en 1749, *Linus* en 1753 et *Abaris ou les Boréades* en 1764) ; l’opéra-ballet (*Les Indes galantes* en 1735, *Le Temple de la gloire* en 1745 ou bien encore *Les Surprises de l’amour* en 1748) ; la comédie lyrique (*La Princesse de Navarre* en 1745, *Platée* en 1748, *Les Paladins* en 1760) ; mais aussi la pastorale héroïque (*Pigmalion* en 1748 ou *Naïs* en 1749), la comédie-ballet et l’acte de ballet. C’était afficher beaucoup de visages, mais aussi beaucoup d’ambiguïtés : le premier succès lyrique de Rameau lui vint à cinquante ans, un âge qui, chez ses confrères, sonnait le glas d’une carrière. Sans une rare longévité qui l’autorisa à composer jusqu’à quatre-vingts ans, il aurait tenu une maigre place dans les dictionnaires, celle d’un théoricien et d’un musicien de chambre. Théoricien parce qu’il avait publié deux traités essentiels : *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels* et *Nouveau système de musique théorique*. Musicien de chambre, parce que, à part quelques motets, il avait essentiellement écrit des cantates et des pièces de clavecin.

Né à Dijon en 1683, Rameau était fils d’organiste avant de l’être lui-même. Il travailla dans diverses villes françaises (Dijon, Avignon, Lyon, et Clermont-Ferrand), et fit un bref séjour à Milan, avant de s’installer

Copyrighted material

définitivement à Paris en 1723. Sa singularité fut d'être cartésien dans un monde qui ne l'était plus. Son cartésianisme, certes peu orthodoxe, rassembla le *Cogito* et les *Passions de l'âme,* et y adjoignit la physique du son. Toute sa vie, Rameau demeura attaché à la conception baroque du vrai : la nature telle que l'artiste la façonne est plus vraie et plus belle que celle perçue par les sens. Les philosophes des Lumières, surtout Rousseau, eurent beau chanter la « nature naturante », sauvage et exempte de toute intervention humaine, Rameau n'en démordit pas : à ses yeux, l'artiste dispose du pouvoir démiurgique de représenter la naissance du monde (ses œuvres regorgent de cosmogonies), voire de créer, symboliquement, un être humain. En ce domaine, l'exemple le plus frappant se situe dans *Pigmalion* : à son génial créateur, qui a su lui insuffler la vie, la statue adresse, en guise de premières paroles, un nouvel énoncé du *cogito* cartésien : « Que vois-je ? Où suis-je ? Et qu'est-ce que je pense ? D'où me viennent ces mouvements ? » Quel babil antinaturel, mais authentiquement philosophique, pour un être fraîchement parvenu à la vie !

3. La Querelle des Bouffons

Un tel esprit de système allait contribuer à attiser la Querelle des Bouffons qui, entre 1752 et 1754, opposa rageusement « le coin de la reine », c'est-à-dire les chantres de la musique italienne (principalement les Encyclopédistes, avec Diderot, Grimm, Rousseau et d'Alembert) au « coin du roi », ces partisans de la musique française dont Rameau fut désigné comme le porte-étendard. Avec le recul, les œuvres brandies par les deux camps ne font pas jeu égal : *La Serva Padrona* (un des prétextes de cette querelle) de Pergolesi et *Le Devin du village* de Rousseau ont une bien moindre envergure artistique qu'*Hippolite et Aricie*. C'est que l'objet de cette querelle n'était pas un simple combat entre *opera buffa* et tragédie lyrique. Il était avant tout philosophique, et tenait à la nature des sujets et des livrets d'opéra, lesquels conditionnent l'esthétique musicale.

Ce qui faisait enrager les Encyclopédistes était que la musique de Rameau, si profonde, complexe et raffinée, touchait à des sujets narratifs où la féerie le disputait à l'improbable et à l'antinaturel. Ce terme de nature est au cœur de la Querelle : pour Rameau, le vrai résulte de la main de l'homme manipulant la nature, et pour Rousseau, la nature, pour être vraie, est exempte de toute empreinte humaine. Pour Rameau, le beau en musique tient à l'harmonie, forcément ouvragée, alors que, pour Rousseau, il est tout entier dans la mélodie, censée couler naturellement. Deux camps inconciliables : à la veille de la Révolution de 1789, celui des Italiens l'avait emporté depuis longtemps.

Copyrighted material

4. Une vie musicale intense

Mais la tragédie lyrique et ceux qui l'ont servie ne résument pas à eux seuls toute la musique produite en France. Le XVIIIe siècle fut marqué par un accroissement des réseaux sociaux et par la diversification des lieux de musique. Hors des cercles aristocratiques se développa un mécénat bourgeois (de la part du fermier général Le Riche de La Pouplinière, par exemple, qui soutint Rameau pendant une vingtaine d'années) et se multiplièrent les fameux « salons ». Au siècle des Lumières, la France connut à son tour ses premières entreprises privées de concert : Le Concert spirituel fut fondé en 1725, avant que, plus tard, n'apparaissent Le Concert des Amateurs et La Loge olympique. Le XVIIIe siècle vit également un large accroissement du marché de la musique. Une édition musicale florissante et affranchie des monopoles royaux se développa, ainsi qu'une facture instrumentale effervescente (invention d'instruments nouveaux, tels le piano-forte ou la clarinette, et perfectionnement des instruments existants). Quant au théâtre lyrique lui-même, il connut un profond renouvellement avec la naissance de l'opéra-comique.

5. Naissance de l'opéra-comique

L'opéra-comique vit le jour au début du XVIIIe siècle à l'occasion des foires parisiennes. Il consiste en un texte théâtral prépondérant dans lequel s'intercalent des airs à la mode, des airs à danser et un vaudeville final. À la fois populaire et libre par son texte, mais issu des genres musicaux savants, l'opéra-comique passa par des épisodes où, comme jadis avec la tragédie-lyrique, on se battit à coup de privilèges et de monopoles institutionnels, et par d'autres moments où l'initiative était laissée à l'individu. Dans les années 1720, donc dix ans avant d'écrire sa première œuvre « à la Lully », Rameau fut sans doute fort heureux qu'existât l'opéra-comique pour s'essayer à l'art lyrique.

Dans le courant du siècle, l'opéra-comique, plus policé, devait se distinguer nettement des pièces écrites pour le théâtre de foire, qui étaient d'essence populaire. Surtout lorsque la Comédie italienne et l'Opéra-Comique, jusque-là rivaux, fusionnèrent en 1762, et proposèrent une programmation complémentaire de celle de l'Académie royale de musique. L'opéra-comique manifesta un goût prononcé pour la fantaisie, avec un monde pastoral et villageois idéalisé, et pour l'exotisme. En réalité, ce dernier n'était que le visage actualisé de cet Orient qui, passant d'un genre à l'autre depuis la fin du XVIIe siècle, permettait de mieux s'interroger sur soi-même, à l'exemple de Montesquieu dans ses fameuses *Lettres persanes*. Cet Orient n'était pas localisé : c'était un

Copyrighted material

vaste espace géographique, commençant à la Sublime Porte (c'est-à-dire la Turquie) et s'étendant jusqu'au Siam et à la Chine.

Les principaux compositeurs de l'opéra-comique s'appelèrent Charles Favart, Michel Sedaine, Antoine Dauvergne, Egidio Duni, François-André Philidor, Pierre-Alexandre Monsigny et André Grétry. Ce dernier fut, sans conteste, le plus talentueux ; certains de ses ouvrages, dont *Zémire et Azor* et *Richard Cœur de Lion* figurent encore au répertoire des théâtres lyriques. Une bonne part de cette génération traversa la Révolution française, quand elle ne contribua pas, tel Grétry, à la fondation, en 1795, d'institutions nouvelles comme le Conservatoire de Paris.

Frank LANGLOIS

Voir aussi

• Techniques d'écriture
• Renouveau de l'opéra baroque

Copyrighted material

La Servante maîtresse (Pergolèse)

Intermezzo en deux parties de Pergolesi, créé en 1733

Né en 1710 près d'Urbino, le chétif Giovanni Battista Pergolesi paracheva ses études dans l'un de ces fameux conservatoires de Naples, nouvelle capitale transalpine de la musique. Sa vie de compositeur se partagea entre la musique écrite pour l'Église (dont son célèbre *Stabat Mater*) et celle destinée au théâtre. Ses huit œuvres lyriques se répartissent en quatre ouvrages héroïques et en quatre ouvrages bouffes. Mais il ne faut pas les opposer, car il était d'usage qu'un *intermezzo* fût donné pendant les entractes de l'*opera seria*. Comme bon nombre de ses collègues, Pergolesi a connu ces programmations roboratives : en 1733, en une seule et même soirée, furent donnés son *opera seria* intitulé *Il prigionier superbo*, en trois actes, et son intermezzo, *La Serva padrona*, dont les deux actes, longs chacun d'une vingtaine de minutes, meublaient les deux entractes. La renommée du jeune compositeur allait grandissant lorsque sa faible constitution eut raison de lui : il décéda en 1736, âgé de seulement vingt-six ans.

Qui eût cru – et surtout pas Pergolesi – que, seize ans après la mort de son auteur et près de vingt ans après la première représentation, *La Serva padrona* participerait, en 1752, au déclenchement d'une de ces guerres intellectuelles dont la France a le secret ? Par deux œuvres aussi dissemblables que le *Stabat Mater* et *La Serva padrona*, Pergolesi connut une gloire posthume sans précédent, mais qui n'alla pas sans quelque injustice à son égard. Par toute l'Europe, on idolâtrait la mélodie, et la musique du jeune Italien ne fut louée qu'au travers de son seul flux mélodique, au détriment, hélas, de son langage harmonique, qui sait être tendu dans les moments dramatiques, et de son expressivité si spontanée. Mais, décidément, la profession de foi de Rousseau était universellement partagée : « Le plaisir de l'harmonie n'est qu'un plaisir de pure sensation [...] mais le plaisir de la mélodie et du chant est un pur plaisir d'intérêt de sentiment qui parle au cœur. C'est de la mélodie seule que sort cette puissance invincible des accents passionnés. »

Composée sur un livret de Gennaro Antonio Federico, *La Serva padrona* (*La Servante maîtresse*) s'appuie sur un couple traditionnel issu de la commedia dell'arte et de l'opéra vénitien du XVII^e^ siècle : le vieux barbon, en l'occurrence Uberto, et sa servante, ici Serpina. L'intrigue est élémentaire : avec l'aide du valet Vespone (un rôle muet) déguisé en

Copyrighted material

matamore, la malicieuse Serpina se fait épouser par son maître. L'instrumentation ne l'est pas moins : deux violons, un alto et la basse continue, sans le moindre instrument à vent. Tout le prix de cet intermezzo tient à sa simplicité musicale et à ses paroles vives comme l'éclair. Et, au-delà de cette légèreté affichée, se perçoit l'écho, certes lointain, des conventions sociales qui, à cette époque, régnaient entre un *padrone* et sa *serva*. Conventions que Serpina retourne prestement à son profit, pour notre plus grand bonheur.

Frank LANGLOIS

Copyrighted material

Dardanus (Rameau)

Tragédie lyrique en cinq actes et un prologue de Rameau, créée en 1739

Dardanus, tragédie lyrique en cinq actes et un prologue, fut créée le 19 novembre 1739 à l'Académie royale de musique. C'est la troisième des six œuvres lyriques de ce genre écrites par Rameau. Le livret est de Charles-Antoine Le Clerc de La Bruère, diplomate et homme de lettres. Malgré la magnifique distribution des rôles (notamment la grande haute-contre Pierre Jelyotte dans le rôle-titre), *Dardanus* reçut un accueil mitigé à sa création, les lullistes l'ayant emporté contre les « ramoneurs » (ainsi désignait-on les partisans de Rameau). Aussi les auteurs apportèrent-ils (à moins que ce ne fût Rameau seul, tant il tenait à marquer son emprise sur ses librettistes) un certain nombre de modifications. En 1744, il fut procédé à une réécriture complète – livret et musique – des trois derniers actes. On dispose donc, en somme, d'un prologue et de huit actes. Pour les musicologues spécialistes de Rameau, il s'agit de deux ouvrages différents ; et les interprètes rivalisent d'arguments pertinents en faveur de l'une ou l'autre version, quand ils ne se livrent pas à de discutables mélanges des deux.

Dardanus porte en soi toutes les contradictions qui sont au cœur de la tragédie lyrique : la vaine aspiration à se hausser au niveau de la tragédie théâtrale ; le déploiement du merveilleux, avec tous les jeux de machineries qu'il implique ; une succession virtuose de décors architecturaux ; une intrigue sentimentale ; et de la danse, toujours plus de danse. Mais plutôt qu'en une tragédie lyrique originelle, modelée par les textes que Philippe Quinault composa pour Lully, le livret de *Dardanus* consiste plutôt en la juxtaposition des lieux communs de la tragédie lyrique : un couple d'amoureux contrarié par la raison d'État ; une déesse descendant sur terre par le truchement d'un nuage ; un magicien en appelant aux forces infernales ; une scène de sommeil (depuis *Atys* de Lully, c'était devenu une composante inévitable de toute tragédie lyrique) ; enfin, un heureux ballet final. Par définition, le merveilleux propre à la tragédie lyrique crée des invraisemblances. Et les contempteurs de *Dardanus* s'en donnèrent à cœur joie : le monstre fulmine à côté de Dardanus sans que ce dernier sorte de son sommeil. Mais n'entendra-t-on pas de semblables arguments au XX^{e} siècle, lorsque les cinéphiles se querelleront entre partisans de Méliès et de son merveilleux, et laudateurs des frères Lumière et de leur réalisme ?

Copyrighted material

Dardanus raconte une histoire simple. Comme il se doit dans la tragédie lyrique, le prologue est mythologique : Vénus, la Jalousie, les Plaisirs et l'Amour y paraissent. Dès le premier acte, nous sont présentés le couple d'amoureux contrarié – Iphise, fille de Teucer le roi de Troie, et Dardanus, prince du camp opposé – et le dessein matrimonial de Teucer, lequel souhaite pour sa fille un mariage avec son allié Anténor. À l'acte II, Dardanus obtient du magicien Isménor le pouvoir d'apparaître sous ses traits, puis, confronté à Anténor venu, lui aussi, consulter le magicien, il ne peut tenir cachée son apparence d'emprunt. À l'acte III, Dardanus, privé de son sortilège, est emprisonné ; Teucer annonce alors que Neptune protège Dardanus et a créé un monstre, qu'Anténor part combattre. À l'acte IV, Vénus dépose Dardanus endormi qu'elle a sorti de sa geôle ; le jeune homme s'éveille au moment où le monstre allait terrasser Anténor mais, magnanime, sauve son rival. À l'acte V, Iphise et Dardanus peuvent enfin s'unir.

Rameau avait le souffle dramatique fort long et sans doute est-ce là ce qui frappe le plus dès la première écoute de *Dardanus*. Il a composé avec cette œuvre sa tragédie lyrique la plus complète. On y entend tous ses apports au genre : une écriture harmonique tendue de bout en bout et puissamment variée ; une admirable symphonisation (n'est-ce pas là l'un des actes de naissance de notre orchestre symphonique ?), surtout dans les épisodes dramatiques, ceux qui touchent aux cataclysmes naturels (les tempêtes et les orages), aux processus magiques et aux descentes des dieux ; et des airs de danse proprement inouïs. Chez Rameau, un air de danse n'est pas le simple support d'une chorégraphie ; il en est le portrait à chaque fois renouvelé : à la fois abstrait par son écriture et concret par ses timbres orchestraux envoûtants. Chacune des danses devient ainsi un personnage dramatique supplémentaire. Il faudra attendre les ballets néoclassiques de Stravinsky pour retrouver un tel génie de la musique chorégraphique.

Frank LANGLOIS

Copyrighted material

Une ère nouvelle

En simplifiant quelque peu, on peut dire que, en matière d'opéra, une ère nouvelle commença avec la Querelle des Bouffons. Déclenchée par les représentations de *La Servante maîtresse* (*La Serva Padrona*, 1733) de Pergolèse, elle opposa à Paris, en 1752 et en 1753, les partisans de l'opéra français à ceux de l'opéra italien, menés par Jean-Jacques Rousseau. Événement culturel majeur, malgré ses absurdités et la mauvaise foi de certains de ses acteurs, cette *Querelle* intéresse aussi bien l'histoire des idées que celle de la musique. Elle marqua l'abandon de l'esthétique versaillaise, encore représentée par un Jean-Philippe Rameau, en faveur d'ouvrages faisant appel à des personnages et à des situations de la vie quotidienne, et où se trouve accéléré, en particulier par le recours au *recitativo secco*, le rythme de l'action.

L'opera seria italien subsista jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle et connut alors un renouveau certain dont témoigne notamment *La Clémence de Titus* de Mozart (1791). Mais à partir des années 1750, l'essor de l'opéra-comique français et de l'opera buffa italien devint irrésistible. De simple intermède entre des actes d'opera seria, ce qui avait été le cas de *La Servante maîtresse*, l'opera buffa se transforma en un genre autonome, multipliant les airs (pour voix de basse notamment) en forme de vigoureux allégros ainsi que les ensembles vocaux, en particulier dans les finales d'acte où, dans un souci d'efficacité dramatique, on prit plaisir à faire chanter et évoluer ensemble tous les personnages. « Les larmes de Colette émeuvent davantage que les larmes de Vénus. » Cette phrase, prononcée en 1770 par le compositeur et musicographe Nicolas-Étienne Framery, résume l'apport de l'opéra-comique et même de l'opera buffa en matière de naturel, de sensibilité et d'humanité.

1. L'opéra-comique

Le fameux *Devin du village* de Rousseau (1752) et surtout *Les Troqueurs* (1753), que son auteur Antoine Dauvergne présenta d'abord sous un pseudonyme italien, marquèrent l'acte de naissance de l'opéra-comique français, c'est-à-dire d'un type d'œuvre théâtrale avec dialogues parlés et musique originale. Ce fut l'Italien Egidio Romuaido Duni qui s'imposa le premier dans ce nouveau genre, bientôt suivi par François-André-Danican Philidor, célèbre également comme joueur d'échecs, Pierre-Alexandre Monsigny, dont *Le Déserteur* (1769) fit couler bien des larmes, Nicolas

Copyrighted material

Dalayrac avec *Le Sorcier* (1764), puis *Tom Jones* (1765), et surtout André-Modeste Grétry, qui, avec *Richard Cœur de Lion* (1784), mena l'opéra-comique français du XVIII^e^ siècle à son apogée.

Celui-ci ne fut pas sans influencer le *Singspiel* allemand, illustré notamment par *La Chasse* (1770) de Johann Adam Hiller, *La Foire au village* (1775) de Georg Benda ou encore *Alceste* (1773) d'Anton Schweitzer, ainsi que plus tard, à Vienne, par *Docteur et Apothicaire* (1786) de Dittersdorf, sans oublier *L'Enlèvement au sérail* de Mozart (1782). Cette influence s'étendit même, par l'intermédiaire de compositeurs français (ou devenus français) plus tardifs, tels Méhul, Cherubini ou Boieldieu, jusqu'aux opéras allemands de Beethoven et Weber.

2. Gluckistes et Piccinnistes

À partir de 1760 environ, la France subit non seulement l'influence italienne dont il vient d'être question, et qui se manifesta aussi en musique instrumentale, mais aussi l'influence allemande, pour sa part essentiellement instrumentale (les symphonies et les quatuors de Haydn et de ses contemporains). Elle accueillit tout naturellement de nombreux étrangers. Le plus célèbre fut Christoph Willibald Gluck (1714-1787), dont les opéras dominèrent la scène parisienne de 1774 à 1779. C'est dans le conformisme le plus absolu que, jusque vers 1750, Gluck se consacra à l'opera seria. En 1754, son engagement à Vienne marqua un tournant dans sa carrière. Il composa alors plusieurs opéras-comiques français, dont *L'Ivrogne corrigé* (1760), *Le Cadi dupé* (1761) et *Les Pèlerins de La Mecque* (1764).

Un an après celle de son ballet *Don Juan*, la création à Vienne d'*Orfeo ed Euridice* (le 5 octobre 1762) fut la première manifestation de sa « réforme de l'opéra », menée avec son librettiste Ranerio di Calzabigi. Gluck simplifia ses livrets, dépouilla sa musique de tout ornement inutile, humanisa le récitatif, fit participer le chœur à l'action, s'attacha à la psychologie des personnages. Mais il n'hésita pas à proclamer qu'il avait cherché « à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie ». Cela au moment même où Mozart allait faire de la musique elle-même le vecteur du drame.

En 1772, un attaché à l'ambassade de France à Vienne, François du Roullet, rédigea pour le musicien un livret en français d'après *Iphigénie* de Racine. Deux ans plus tard, Gluck donna à Paris *Iphigénie en Aulide* (le 19 avril) et *Orphée et Eurydice* (le 2 août), puis, le 23 avril 1776, une version française d'*Alceste*, ce qui lui valut de chaleureux partisans et de

Copyrighted material

violents détracteurs. Si bien que se développa, à partir de 1777, la fameuse querelle des Gluckistes et des Piccinnistes, menée moins par les deux compositeurs que par leurs champions respectifs. Sans voir qu'il poursuivait dans une certaine mesure la tradition de Lully et de Rameau, ses adversaires reprochaient à Gluck de s'être trop écarté de l'opera seria italien, mais, en se référant à Piccinni (1728-1800), ce n'était pas pour autant à un représentant typique de cette forme d'art qu'ils faisaient appel.

Ayant appris à Vienne, au début de 1777, que Piccinni préparait un *Roland*, sujet auquel il travaillait lui-même, Gluck adressa à Du Roullet une longue lettre dans laquelle il déclara renoncer à *Roland* tout en vantant par avance les mérites de son *Armide*. Celle-ci fut représentée à Paris le 23 septembre 1777, quelques mois avant l'ouvrage de Piccinni. Tous deux travaillèrent ensuite à une *Iphigénie en Tauride*. Celle de Gluck fut donnée le 18 mai 1779, celle de Piccinni en 1781 seulement.

En réalité la bataille entre l'opéra « dramatique » (Gluck) et l'opéra « musical » (Piccinni) ne fut pas livrée, et, aujourd'hui encore, elle reste indécise. L'importance de Gluck n'en reste pas moins considérable. À la base de ses ouvrages les plus réussis se trouvent des idéaux fondamentaux comme l'amitié, l'amour conjugal, l'esprit de sacrifice, autant de valeurs positives qui finissent par l'emporter sur les forces de destruction, y compris sur la mort.

C'est à juste titre que ce grand dramaturge néoclassique put définir sa musique comme le « langage de l'humanité ».

3. L'opéra italien

À la recherche de moyens permettant d'exprimer simultanément, par le truchement de la seule musique, des sentiments différents, l'opera buffa fut la source principale de ce qu'à tort ou à raison on appelle le « classicisme viennois », c'est-à-dire les grandes œuvres instrumentales et vocales de Haydn et de Mozart.

Les deux grands représentants de l'opera buffa furent Giovanni Paisiello (1740-1816), auteur, trente-quatre ans avant Rossini, d'un *Barbier de Séville* créé à Saint-Pétersbourg en 1782, et Domenico Cimarosa (1749-1801), dont le célèbre *Mariage secret* triompha à Vienne en 1792. Tous deux étaient originaires de l'Italie méridionale, et tous deux furent formés à la discipline de l'opera seria. De fait, l'opera buffa, au sens étroit du terme, ne connut qu'une existence éphémère. Très vite on cultiva la coexistence, voire la synthèse, du comique et du sérieux. *La*

Copyrighted material

Buona Figliuola de Piccinni en est un des premiers spécimens. D'où des appellations telles qu'*opera semiseria*, *dramma giocoso* ou *dramma eroicomico* (le terme *dramma* ne possède en italien aucune connotation tragique). D'où aussi des livrets aux intrigues compliquées, aux ambitions littéraires affirmées, mettant en évidence les oppositions entre classes sociales, de l'aristocrate au paysan en passant par le bourgeois et le valet rusé, et souvent tirés du meilleur théâtre – ou rédigés par les meilleurs dramaturges – de l'époque : Beaumarchais, Sheridan ou surtout Goldoni. Les sommets en ce domaine sont les trois opéras de Mozart sur des livrets de Da Ponte : *Les Noces de Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) et *Cosí fan tutte* (1790).

Comme au temps du baroque, le répertoire du « nouvel » opéra italien, soit buffa au sens large, soit plutôt seria, se répandit dans toute l'Europe ou presque, de Londres à Saint-Pétersbourg, y compris en France, l'un des pays les plus réfractaires à l'art lyrique en raison de ses traditions propres. De prestigieuses maisons, comme le San Carlo de Naples ou le King's Theatre de Londres, rivalisèrent pour attirer chanteurs et compositeurs. C'est ainsi que Johann Christian Bach (1735-1782), le plus jeune fils de Johann Sebastian, après avoir produit trois opéras en Italie, dont deux au San Carlo, fut invité en 1762 par le King's Theatre à en composer d'autres, ce qui fit de Londres sa résidence principale pour les vingt dernières années de son existence. Il composa aussi deux opéras pour la brillante cour de Mannheim, *Temistocle* (1772) et *Lucio Silla* (1775), et un en français pour Paris, *Amadis de Gaule* (1779).

Dans ce contexte, Vienne acquit une position toute spéciale, qui n'était pas seulement due au fait que Mozart y écrivit ses plus grands ouvrages. Dans les décennies 1770 et 1780, l'opera buffa (au sens large et en italien) y triompha. Cette situation s'explique par plusieurs raisons. Tout d'abord, il y eut à Vienne de bons librettistes et de bons compositeurs locaux. Parmi les premiers, il faut citer Lorenzo Da Ponte et Giovanni Battista Casti, et, parmi les seconds, Antonio Salieri (1750-1825) – dont le plus grand triomphe fut *Axur, re d'Ormus* (1787) –, Mozart et Vincenzo Martin y Soler (1754-1806), l'auteur du célèbre *Una cosa rara* (1786), cité par Mozart dans *Don Giovanni*. Sans oublier des compositeurs de passage, tels Paisiello, Cimarosa ou Giuseppe Sarti. Mais il faut aussi tenir compte du rôle de la Cour. En 1778, l'empereur Joseph II souhaita implanter dans sa capitale l'art lyrique en langue allemande, mais en 1783 il favorisa de nouveau l'opéra italien, réunissant une troupe de chanteurs d'une qualité sans doute unique en Europe et exerçant dès lors sur les activités de « son » opéra un contrôle très strict. D'avril 1783 jusqu'à la mort de Joseph II, en février 1790, soixante-deux ouvrages différents furent représentés. Mozart profita largement de cette situation jusqu'à la création de *Cosí fan tutte* en 1790.

Copyrighted material

Le successeur de Joseph II, son frère Leopold II, appréciait surtout l'opera seria et les opéras napolitains. Durant son court règne de deux ans, dominèrent donc à Vienne des œuvres plus légères, interprétées par de nouvelles chanteuses : *La Molinara* de Paisiello (1788, créée à Vienne en 1790), ou *Nina* du même auteur (1789, créée également en 1790). Les compositeurs qui virent leurs opéras le plus souvent représentés ne furent plus alors des Viennois d'adoption, comme Salieri, Martin y Soler ou Mozart, mais uniquement des Italiens. Il existe néanmoins un opéra important composé à cette époque et représentant fidèlement les goûts de Leopold II : *Le Mariage secret* de Cimarosa, que nous avons déjà évoqué. Il fut créé à Vienne le 7 février 1792, deux mois après la mort de Mozart et trois semaines avant celle de Leopold II. Mais ceci est une autre histoire.

Copyrighted material

4. Un cas à part : Haydn

Les opéras italiens de Joseph Haydn (1732-1809), au nombre de treize, constituent un cas à part. Sortis de la plume d'un compositeur de génie, ils contiennent assez peu d'effets théâtraux mais présentent une grande richesse musicale. Destinés, de 1762 à 1784, à la cour des Esterházy, les douze premiers ne furent pour la plupart jamais représentés ailleurs sauf, dans des versions allemandes, *La Vera Costanza* (1779), *La Fedeltà premiata* (1781), *Orlando Paladino* (1782) et *Armida* (1784). Cette dernière œuvre relève du genre seria ou *dramma eroico*, alors que les trois autres, par leurs vastes finales d'acte, la diversité de leurs personnages et leur traitement de l'orchestre, annoncent les opéras de Mozart.

La Fedeltà premiata fut représenté avec succès à Vienne en décembre 1784, sous le tire de *Die belohnte Treue* par la troupe de Schikaneder. *Acide* (1762), du genre seria ou *festa teatrale* est en partie perdu, et il en va de même, à un moindre degré, de deux des trois ouvrages inspirés de Goldoni : *Lo Speziale* (*L'Apothicaire*, 1768), du genre *dramma giocoso*, l'un des plus joués de nos jours, et *Le Pescatrici* (1769), lui aussi du genre *dramma giocoso* mais distinguant nettement les rôles comiques des rôles sérieux.

L'autre *dramma giocoso* d'après Goldoni est le féerique *II mondo della luna* (1777). *La Canterina* (1766) relève du genre intermezzo bouffe tandis que *L'Infedeltà delusa* (1773), du genre *burletta per musica*, bénéficie d'un excellent livret de Marco Coltellini. Le livret de *L'Incontro improvviso* (1775), turquerie du genre *dramma giocoso*, est quant à lui une adaptation de celui utilisé par Gluck pour *Les Pèlerins de La Mecque*, *L'Isola disabitata* (1779), *azione teatrale* à quatre personnages sans le moindre *recitativo secco*, s'appuyant de son côté sur un livret de Métastase. En 1791, à Londres, Haydn devait composer encore un *dramma per musica* faisant une large place au chœur et qui ne connut sa première représentation scénique qu'en 1951, au Mai musical florentin, avec, dans l'un des rôles-titres, Maria Callas : *L'Anima del fisolofo ossia Orfeo ed Euridice*.

Marc VIGNAL

Voir aussi

• Castrats et cantatrices
• De l'opéra-comique au grand opéra

Copyrighted material

Iphigénie en Tauride (Gluck)

Tragédie lyrique en quatre actes de Christoph Gluck créée en 1779

Cinq ans après la fin de la guerre de Troie, Iphigénie (mezzo-soprano) vit comme prêtresse en Tauride, royaume des Scythes barbares. Le premier acte commence sans ouverture : la musique évoque la mer, puis une tempête et enfin le retour au calme. Iphigénie revoit en esprit le destin de son père Agamemnon, assassiné par son épouse Clytemnestre. Thoas (baryton-basse), roi des Scythes, fait irruption, torturé par de sombres pressentiments. Des signes lui ont appris qu'il était destiné à mourir de la main d'un étranger débarqué sur son île et que seul un sacrifice sanglant pouvait conjurer ce péril. Il exige donc d'Iphigénie et des autres prêtresses qu'elles sacrifient deux naufragés échoués sur le rivage, et qui ne sont autres (mais nul ne le sait) qu'Oreste (baryton), frère d'Iphigénie, et son ami Pylade (ténor).

L'acte II est centré sur Oreste. Ce dernier, séparé de Pylade et au bord de l'épuisement, voit apparaître dans son délire les Euménides, déesses de la vengeance, qui lui mettent sous les yeux l'image de sa mère Clytemnestre qu'il a assassinée. Iphigénie entre et, sans lui révéler son identité, Oreste lui raconte la destinée sanglante d'Agamemnon et de Clytemnestre. Oreste lui aussi est mort, ajoute-t-il, et seule Électre est demeurée dans Mycènes. L'acte se termine par une grandiose cérémonie funèbre.

Le troisième acte a pour thème principal l'amitié qui unit Oreste et Pylade. La question est de savoir lequel des deux sera sacrifié. Iphigénie a décidé en effet de laisser l'un des deux condamnés s'échapper, afin de transmettre de ses nouvelles à Argos, et elle veut sauver l'étranger qui ressemble tant à son frère Oreste. Mais aucun des deux prisonniers n'accepte la liberté si le prix à payer est la mort de l'autre. Oreste assure que, une fois libre, il se donnera la mort, ce qui va décider Pylade à accepter la mission d'Iphigénie. Il compte en réalité retrouver leurs compagnons disséminés après le naufrage et, avec leur aide, libérer Oreste.

L'acte IV se déroule à l'intérieur du temple. Au moment où Iphigénie s'apprête à immoler Oreste, elle le reconnaît et tombe dans ses bras. Les prêtresses célèbreront leur roi en la personne d'Oreste. Thoas fait alors irruption dans le temple, résolu à traîner aussi bien Iphigénie qu'Oreste

Copyrighted material

sur l’autel du sacrifice. Pylade et ses compagnons envahissent à leur tour la scène, et un combat s’engage entre les Grecs et les Scythes. Il est interrompu par l’apparition de la déesse Diane (soprano). Thoas est tué par Pylade, et la déesse délivre Oreste de sa malédiction tout en promettant aux Grecs un heureux retour dans leur pays.

Iphigénie en Tauride effectue quelques emprunts à des partitions antérieures, mais n’en souffre aucunement, et doit être considéré à bon droit comme le chef-d’œuvre de Gluck. La partition, d’un bout à l’autre, est chargée de tension, et le drame avance avec une logique implacable, mené par trois personnages que hantent des visions d’horreur : Iphigénie, Oreste et le brutal Thoas. Il faut admirer tout d’abord la cohérence et l’originalité du livret, qui n’hésite pas à exclure l’amour comme ressort dramatique. Prenant modèle sur une tragédie de Claude Guimond de la Touche (1757), Gluck et son librettiste sont parvenus à un dépouillement qui les situe, bien que l’intrigue ne soit pas exactement la même, dans la descendance directe d’Euripide : l’accent est mis sur l’amour fraternel, l’amitié, la lutte entre le devoir et l’humanité. Musicalement par ailleurs, l’ouvrage atteint un équilibre subtil entre les moments d’expansion lyrique et des récitatifs très travaillés, le tout sous le signe d’une étonnante continuité dramatique. La noblesse et l’émotion sont de tous les instants, notamment dans les chœurs.

Marc VIGNAL

Copyrighted material

Orlando paladino (Haydn)

Opéra en trois actes de Haydn, créé en 1782

De tous les opéras de Haydn, *Orlando Palatino* est celui qui fut le plus souvent représenté hors d'Eszterháza (son lieu de création), toujours en allemand (*Ritter Roland*, *Der wütende Roland*), sauf en novembre 1792, à Dresde, où fut reprise la version originale italienne. C'est aussi le plus complexe quant à son livret et le plus varié quant à sa musique. Sa source littéraire est le poème épique *Orlando furioso* de l'Arioste, œuvre mêlant tous les genres et où Roland (Orlando) devient fou pour être tombé amoureux d'une infidèle, Angelica, reine de Cathay (Chine), et avoir constaté qu'elle aime quelqu'un d'autre (Medoro).

Les trois registres principaux de cette œuvre – le tragique, l'héroïque et le comique, auxquels viennent s'ajouter le magique et le pastoral – autorisent un large éventail expressif, rendu possible par le nombre et la diversité des personnages. Angelica et Medoro, personnages plutôt passifs, relèvent de l'opéra sérieux, et se voient attribuer de grandes scènes avec récitatif accompagné, ainsi qu'un magnifique duo au deuxième acte. La tonalité principale d'Angelica est le *ré*. Orlando tend à se fixer en *mi* bémol majeur, tonalité « héroïque » qui est celle de sa colère, en *la*, ce qui le rapproche d'Angelica, et en *ut*, au moment où il tombe au pouvoir d'Alcina, dont c'est la tonalité principale. Rodomonte (tonalité principale un *si* bémol) et surtout Eurilla et Pasquale illustrent le style bouffe. Ces deux derniers ont un côté vantard, accentué chez le second par une couardise certaine : son air en *ut* majeur, « Vittoria, Vittoria », témoigne de la part de Haydn, d'une veine parodique particulièrement savoureuse.

Les grands finales des deux premiers actes, avec comme tonalités principales respectivement *la* majeur et *ut* majeur, sont dans le prolongement de l'opéra précédent de Haydn, *La Fedeltà premiata*. Celui de l'acte I fait se succéder onze indications de tempo et de mesure, et six tonalités. On y trouve d'extraordinaires ruptures tonales, dont un glissement d'un demi-ton (de *si* bémol à *si*) et un autre d'un ton entier (de *sol* à *la*). Dans le finale de l'acte II, se succèdent au moins huit indications de tempo et/ou de mesure, et sept tonalités. L'acte III, bien que plus court que les deux précédents, n'est pas un simple appendice. La densité musicale s'y maintient, avec notamment le grand air en *mi* majeur d'Orlando « Miei pensieri, dove siete ? », et un récitatif accompagné

Copyrighted material

évoluant en quelques mesures de *la* bémol majeur à *ré* majeur (intervalle de triton) pour ensuite repartir en *si* majeur.

Face à de telles richesses, on se demande si Haydn, étant donné les circonstances (la cour des Esterházy) et les livrets qu'on lui fournissait, pouvait aller plus loin dans le mélange du comique et du sérieux, caractéristique de l'opera semiseria.

Marc VIGNAL

Copyrighted material

2. Épanouissements

Copyrighted material

Mozart et l'avènement du théâtre lyrique

L'Enlèvement au sérail, acte I, scène 5. Aria de Belmonte, *la* majeur. À l'orchestre, la pulsation ; un battement de violons ; de cette pulsation naît la voix chantant doux l'attente de la bien-aimée : « Déjà je tremble et je chancelle, je tressaille, je vacille ; quel trouble me saisit !... *O wie ängstlich, o wie feurig*... Oh quelle angoisse ! oh quelle ardeur font palpiter mon tendre cœur... »

Le Devoir du premier commandement [K35]

Singspiel sacré en trois parties
(Mozart n'est l'auteur que de la première)

Livret de Ignaz Anton Weiser

Création à Salzbourg le 12 mars 1767

Apollo et Hyacinthus [K38]

Comédie latine en trois actes

Livret de Rufinus Widl

Création à Salzbourg le 13 mai 1767

La Finta Semplice (La Fausse Naïve) [K51 (46b)]

Opera buffa en trois actes

Texte de Marco Cotellini d'après
un livret de Carlo Goldoni

Création à Salzbourg le 1er mai 1769

Bastien et Bastienne [K50 (40b)]

Spingspiel en un acte

Livret de Friedrich Wilhelm Weiskern et
Johann Müller

Première représentation certaine à Berlin
le 2 octobre 1890

Copyrighted material

Mithridate [K87 (75a)]

Opera seria en trois actes

Livret de Vittorio Amedeo Cigna-Santi

Création à Milan le 26 décembre 1770

Ascanio in Alba (Ascagne à Albe) [K111]

Sérénade théâtrale en deux actes

Livret de l'abbé Guiseppe Parini

Création à Milan le 17 octobre 1771

La Betulia Liberata (Béthulie libérée) [K118 (74c)]

Action sacrée en deux parties

Texte de Métastase d'après le Livre de Judas (Ancien Testament)

Première représentation connue le 29 janvier 1978

Il Sogno di Scipione (Le Songe de Scipion) [K126]

Action théâtrale en un acte

Texte de Métastase

Création vraisemblable à Salzbourg en mai 1772

Lucio Silla [K135]

Opera seria en trois actes

Livret de Giovanni Da Gamerra à partir des *Vies parallèles* de Plutarque

Création à Milan le 26 décembre 1772

Copyrighted material

La Finta Giardiniera (La Fausse Jardinière) [K196]
Opera buffa en trois actes
Livret de Guiseppe Petrosellini
Création à Munich le 13 janvier 1775

Il Re Pastore (Le Roi pasteur) [K208]
Sérénade théâtrale en deux actes
Livret de Métastase
Création à Salzbourg le 23 avril 1775

Thamos [K345]
Mélodrame
Livret de Tobias Philipp von Gebler
Date de création inconnue

Les opéras de Mozart (suite)

Zaïde [K344 (336b)]
Singspiel en deux actes (état fragmentaire)
Livret de Johann Andreas Schachtner
Création le 27 janvier 1866

Idomeneo, Re di Creta (Idoménée, roi de Crète) [K366]
Opera seria en trois actes
Livret de l'abbé Giambattista Varesco
Création à Munich le 29 janvier 1781

Copyrighted material

Die Entführung aus dem Serail
(L'Enlèvement au sérail) [K384]

Singspiel en trois actes

Livret de Johann Gottlieb Stéphanie le Jeune

Création à Vienne le 16 juillet 1782

Der Schauspieldirektor (Le Directeur de théâtre) [K486]

Singspiel en un acte

Livret de Johann Gottlieb Stéphanie le Jeune

Création à Vienne le 7 février 1786

Le Nozze di Figaro (Les Noces de Figaro) [K492]

Opera buffa en quatre actes

Livret de Lorenzo Da Ponte

Création à Vienne, sous la direction de Mozart, le 1er mai 1786

Les opéras de Mozart (suite)

Copyrighted material

Il Dissoluto punito ossia Il Don Giovanni (Don Juan ou le débauché puni) [K527]

Dramma giocoso en deux actes

Livret de Lorenzo Da Ponte

Création à Prague, sous la direction de Mozart, le 29 octobre 1787

Così fan Tutte ossia La Scuola degli amanti (Ainsi font-elles toutes, ou l'École des amants) [K588]

Opera buffa en deux actes

Livret de Lorenzo Da Ponte

Création à Vienne le 26 janvier 1790

La Clemenza di Tito (La Clémence de Titus) [K621]

Opera seria en deux actes

Livret de Caterino Mazzolà

Création à Prague le 6 septembre 1791

Die Zauberflöte (La Flûte enchantée) (K620]

Singspiel en deux actes

Livret d'Emanuel Schikaneder

Création à Vienne le 30 septembre 1791

Opéras inachevés :

Le Serviteur de deux maîtres, L'Oie du Caire, Lo Sposo deluso, Le Royaume des Amazones.

Copyrighted material

« Il a toujours maintenant un opéra en tête », écrit Léopold Mozart, le 28 mai 1764 ; « il », c'est le fils, Wolfgang ; il a huit ans. Bien plus tard, le 4 février 1778, de Mannheim, c'est un jeune homme qui termine la lettre à son père par ces mots : « N'oubliez pas mon désir d'écrire des opéras. J'envie quiconque en compose. J'aimerais pleurer de dépit lorsque j'entends ou vois un air. » Le 31 juillet de la même année, de Paris : « Chaque fois qu'il me vient à l'esprit qu'il serait bon d'écrire un opéra, je ressens un feu dans tout mon corps, mes mains et mes pieds tremblent d'impatience. » Enfin, plus tard encore, de Vienne, un mois après la première de *L'Enlèvement au sérail*, la plume trace ces mots : « Pour moi avant tout est l'opéra. »

Ainsi, ce désir d'opéra qui s'inscrit émotionnellement, fortement, au creux du corps musical, du corps d'écriture – ce transport amoureux, celui-là même que chante Belmonte – n'aura de cesse, toute une vie durant, d'être mis en acte. Pendant vingt-quatre ans, même en l'absence de toute commande, Mozart aura toujours un opéra en tête. Entre 1767, l'année d'*Apollo et Hyacintus*, la première petite comédie en latin de ses onze ans, et 1791, celle de ses trente-cinq ans, sa dernière année, qui voit éclore *La Flûte enchantée* et *La Clémence de Titus*, une vingtaine d'œuvres – en incluant celles inachevées et tout ce qui se rattache, de près ou de loin, au genre : pastorales, sérénades théâtrales, théâtre religieux chanté, etc. – tracent un chemin lyrique et dramatique qui permet au compositeur de trouver, plus que dans tout autre espace musical, son accomplissement.

1. L'investissement d'une forme

L'opéra : un texte et une musique. Des mots, des notes. Entre ces deux pôles, entre ces deux écritures, un balancement et un partage, c'est-à-dire l'action de séparer et d'unir dans le même mouvement. Ce partage qui fonde le genre, engendre l'œuvre, Mozart, plus que tout autre, le fait sien, en explore, durant vingt-quatre années, toutes les manières, toutes les possibilités, creusant à chaque ouvrage, avec jubilation, son propre sillon. De l'*opera seria – Mithridate*, *Lucio Silla*, *Idoménée*, *La Clémence de Titus* – à l'*opera buffa – La Finta simplice*, *La Finta giardiniera*, *Les Noces de Figaro*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni* – en passant par le singspiel auquel Mozart donne ses lettres de noblesse – *Bastien et Bastienne*, *Zaïde*, *L'Enlèvement au sérail*, *Le Directeur de théâtre*, *La Flûte enchantée* – chaque œuvre renouvelle la question qui, depuis ses origines, traverse l'histoire de l'opéra : *prima le parole o prima la musica ?* Faut-il privilégier le « poème », donc l'intelligibilité du discours ? Faire de la musique la servante des paroles ? Ou, au contraire, la laisser prendre le pouvoir sur les mots, parfois au détriment du sens ? « C'est un grand et beau problème de déterminer à quel point on peut faire chanter la langue et parler la musique », écrivait Jean-Jacques Rousseau. Ce « grand et beau problème », Mozart l'aborde autrement, non d'une manière théorique – toute théorie lui est étrangère – mais, en dramaturge, en faisant d'abord du théâtre.

L'opéra selon Wolfgang Amadeus ? Un texte et de la musique *ensemble*, conjuguant leurs pouvoirs, mais sans rien abdiquer de leurs prérogatives réciproques, au profit de la seule efficacité théâtrale. « J'ai bien feuilleté cent livrets si ce n'est plus, mais je n'en ai pas trouvé un seul qui puisse me plaire – à moins d'y apporter bien des modifications. » Des modifications, Mozart en réclamera sans cesse à ses librettistes. La genèse d'*Idoménée* est exemplaire à cet égard du rapport que le compositeur entretient avec le texte, avec le monde des mots. Au fil des longues lettres qu'il adresse à son père, en 1780, on peut suivre les démêlés du compositeur et de son librettiste, l'abbé Varesco. Englué dans les vieilles routines du *seria* – ce que Mozart appelle, avec son humour habituel, « les nouilles toutes coupées » –, Varesco est long, toujours trop long,

Copyrighted material

verbeux, pompeux. Wolfgang exige des coupures, discute, mot à mot, le livret. Au terme de cette négociation houleuse entre texte et musique, l'œuvre rayonne.

Idoménée (1781), premier opéra de la maturité, fait de Mozart un compositeur à part entière. « Tout y est neuf et singulier », écrit, admiratif, le flûtiste Becke à Léopold Mozart. Neuve en effet la manière d'envisager les récitatifs, non comme une suite de mots épelés sur fond de clavecin, mais dits, joués avec vivacité. Neuve aussi la manière d'établir une continuité, d'enchaîner sans temps mort récitatifs, arias, chœurs, de supprimer le rituel ennuyeux des airs dits « de sortie », les *da capo* horripilants de longueur de l'aria. Neuve enfin la manière de saisir l'orchestre à bras-le-corps, de le modeler en nuances si subtiles, si chatoyantes qu'il se fait personnage parmi les personnages, protagoniste de l'action à part entière : « Mille incroyables audaces d'écriture ! Des chocs dissonants, des modulations foudroyantes, des chromatismes inouïs, des alliages de timbre si neufs », s'exclame Harry Albreich qui parle d'*Idoménée* comme du « centre névralgique de la création mozartienne ». Ce « centre névralgique », d'où jailliront par la suite des œuvres littéralement inouïes en leur temps, se situe cependant bien en amont, en ce point secret, aveugle, de l'acte créateur, lequel semble relever d'un processus proprement initiatique.

2. Entre le mot et la note

Mozart a partagé sa vie entre deux écritures : celle de la correspondance – des centaines de lettres adressées à sa famille, dont plus particulièrement son père, à ses relations professionnelles et amicales –, et celle de la musique – des centaines de partitions. Les lettres, souvent, renvoient l'image d'un homme à la déroutante jeunesse, celle du bouffon ingénu et paillard des tréteaux viennois, ce *Hanswurst* dont Wolfgang se réclame souvent dans ses épîtres et qui porte, comme un emblème, un cœur de chiffon rouge cousu sur son habit. Les partitions, par contre, dessinent, sur les lignes rectilignes de la portée, dans la fermeté et l'élégance de l'écriture, la figure du musicien accompli, dans la souveraineté, la maturité de son art. Cette dissonance entre les lettres et les partitions semble confirmer la dichotomie entre l'homme et son œuvre maintes fois évoquée par les biographes, les commentateurs et les contemporains de Mozart. Mais cette dichotomie n'est qu'apparente ; en effet, si l'on essaye de penser ensemble – et non pas séparément – les deux écritures mozartiennes, on s'aperçoit que celles-ci, en s'opposant, ne cessent de composer, de dialoguer l'une avec l'autre.

Cette dramaturgie intime, cette tension entre Wolfgang l'épistolier et Mozart le *Musikus* n'est-elle pas semblable à celle qui fonde, à la charnière de deux écritures jumelles et rivales, les mots et les notes, le genre même de l'opéra ? L'opéra mozartien porte à la fois la marque du musicien accompli, celui de la plume enchantée de la partition, et celle du Wolfgang de la biographie, celui qui, dans ses lettres, subvertit avec jubilation l'ordre du langage, donc de la loi, celui qui rature, tache, écrit à l'envers, de travers, fait carnaval avec les mots, au point de les renvoyer hors sens, du côté du son pur, de la musique, celui qui, la dernière année de sa vie, écrit en langage oiseau, amoureux, à sa femme : « Adieu, ma chérie, mon unique ! attrape aussi en l'air – 2 999 baisers, et un et demi volent vers toi et attendent d'être saisis. Maintenant je te dis quelque chose à l'oreille – et toi à la mienne. – Maintenant nous ouvrons et fermons le bec – de plus en plus – c'est à cause de Plumpi – Strumpi – tu peux interpréter cela comme tu veux. C'est justement la commodité. – Adieu – mille tendres baisers. »

Wolfgang en habit de Papageno ? Sur la scène intime, l'Oiseleur et son carillon magique réenchantent le monde trop adulte du Temple, métaphore de l'ordre social, et donc aussi de l'ordre conjugal. Mais, *sotto voce*, s'exprime aussi, dans d'autres lettres,

Copyrighted material

le désir de ne plus être l'homme décalé, le bouffon de sa vie, de se dépouiller du costume arlequiné, d'être le pacha à la place du pacha, de prononcer les mots qui disent la loi, les mots qui jugent, les mots qui appartiennent aux rois ou aux « pères » d'opéras : Colas le berger-devin, Sélim le Bassa, Sarastro, Idoménée, le Commandeur, Alfonso le philosophe. Le désir, en somme, de devenir le maître et non plus l'apprenti. Bastien et Bastienne, Dorabella et Guglielmo, Fiordiligi et Ferrando, Ilia et Idamante, Suzanne et Figaro, Blonde et Pedrillo, Ottavio et Anna, Chérubin et Barberine : ce sont bien en effet des apprentis que tous ces couples d'amoureux qui, d'opéra en opéra, font ou refont, dans la douceur, dans la douleur (juste une lettre pour changer de tonalité), le chemin qui mène de l'inexpérience de la jeunesse à la gravité de l'âge mûr – cet âge où l'on ne babille plus comme Papageno et sa Papagena, où l'on ne parle plus en dissonance avec la loi, comme Chérubin, Don Juan ou Almaviva, mais en assonance.

3. Les chemins de l'initiation

Ce thème unique de l'initiation sur lequel, à la fois dans son théâtre intime et dans celui de ses opéras, Mozart brode en d'inépuisables variations, s'inscrit dans un contexte socio-historique précis. Dans l'Europe des Lumières émerge, à travers le roman, le théâtre, et l'opéra, dont les dieux désertent peu à peu la scène, l'idée d'un chemin individuel et social à parcourir, de l'aptitude ou de l'inaptitude de l'individu à se développer en harmonie avec la société. Mozart, de même que ses commanditaires, ses librettistes ou ses spectateurs, entretenait une familiarité immédiate avec la culture savante mais aussi avec la culture populaire de son temps.

Cette dernière, que l'on pourrait dire aussi coutumière, au sens où l'on parle d'un droit coutumier, propose précisément un tel chemin d'initiation ; elle ordonne, dès l'enfance, la progression des âges en autant d'étapes et d'épreuves formatrices. Ces moments d'apprentissage conduisent à des passages eux-mêmes gouvernés par des figures féminines ou masculines. L'aboutissement logique de cette initiation, la preuve qu'elle a été conduite selon les règles, c'est l'aptitude au mariage. Au temps rituel qui est celui où l'on courtise – temps où les errances, les erreurs amoureuses sont permises – doit succéder, jeunesse « faite », celui du choix définitif du partenaire. Lorsque les étapes n'ont pas été respectées, lorsqu'une infraction à la coutume introduit une dissonance, tout est remis en question.

L'ethnologue Yvonne Verdier a montré en quoi ces manquements à la coutume tissent le destin des êtres dans la vie, tout comme celui des personnages dans le roman et au théâtre – ajoutons à l'opéra. Le meurtre du Commandeur – *Don Giovanni* –, la passion du Comte pour Suzanne – *Les Noces de Figaro* –, un voyage imprévu – *L'Enlèvement au sérail* –, l'infidélité du fiancé – *Bastien et Bastienne* –, un vœu inconsidéré – *Idoménée* –, et tout bascule... *Così fan tutte* et *La Flûte enchantée* exposent même très clairement la raison profonde de ces « accidents » qui, dans les autres opéras, sont le point de départ d'un nouveau parcours : engagés trop tôt, les couples n'ont pas « fait » leur jeunesse dans les règles, donc ils ne sont pas prêts pour le mariage.

Avant d'être définitivement réunis, les amoureux devront affronter les épreuves qui feront d'eux des êtres autonomes, des hommes et des femmes au sens plein du terme. Il en va ainsi dans *La Flûte enchantée* : séparés par Sarastro, Tamino et Pamina font, d'épreuves en ruptures, le chemin qui les ramène l'un vers l'autre, aptes à entrer dans l'ordre du Temple. Mais devenir adulte implique un prix à payer, des renoncements, des abandons. Au soir d'une autre « folle journée », la mascarade achevée, les deux couples de *Così fan tutte* se retrouvent, un peu moins innocents, un peu plus

Copyrighted material

raisonnables ; leur jeunesse est restée sur le chemin, accrochée à quelques masques, à un voile léger de faux mariage et de vraie épreuve, noyée dans le vin doux-amer d'un toast. « Fortunato l'uom che prende ogni cosa pel buon verso... » (acte II, scène 18) : « Heureux celui qui prend tout par le bon côté... ». Oui ! Prenons cela du bon côté, dit Mozart dans ses opéras, dans ses lettres, et trouvons le moyen d'en rire, tout au moins d'en sourire, puisqu'il n'y a pas moyen de faire autrement.

La vie ? Tragédie ? Comédie ? *Seria* ou *buffa* ? À l'opéra, au XVIII^e^ siècle, on pleure ou on rit, mais pas en même temps. *Seria* et *buffa* dit Mozart ; le sourire et les larmes, les deux à la fois en tension, comme les mots et les notes dans l'opéra, comme les mots arlequinés des lettres et les notes radieuses des partitions... La vie musiquée, chantée, dansée, en majeur et en mineur, jusqu'au bout du souffle, jusqu'à l'épuisement des pieds, soit sur le chemin tout droit que suit docilement Tamino, soit sur le sentier buissonnier qu'empruntent les « extravagants », ceux qui s'aventurent, en marge de la loi ; et qu'importe si le Mort de pierre saisit le Vif – *Don Giovanni, dramma giocoso* –, si les Initiés renvoient Papageno dans le monde des oiseaux, dans cette saison de l'âge qu'il ne quittera pas, si Chérubin, autre petit emplumé, est destiné à ne jamais grandir. « Adieu, attrape ! Attrape – bi – bi – bi – trois baisers tout sucrés prennent leur envol », écrit Wolfgang à sa femme, Constanze, le 6 juillet 1791 : il a trente-cinq ans.

4. Harmoniques : « Mann und Weib »

La Flûte enchantée, acte I, scène 14. Papageno : « Wo blied ich denn ? » « Où est-ce que j'en étais ? » Pamina : « Bei der Liebe » « À l'amour. » *Duetto*. Andantino, *mi* bémol majeur, oscillation berceuse du 6/8, clarinettes, bassons, cors et cordes : « Nous voulons nous réjouir de l'amour. C'est par l'amour seul que nous vivons [...]. Rien n'est plus noble que la femme et l'homme. *Mann und Weib, und Weib und Mann*, homme et femme, et femme et homme accèdent ensemble à la divinité. » Un garçon-oiseau et une jeune fille étoilée célèbrent, recueillis, l'amour. En petits touchers tendres, la musique s'empare des mots, les enlace, les épouse, et les mots s'irisent, se dilatent, s'étirent, tissant un fil de soie entre l'humble oiseleur et la princesse.

Papageno et Pamina ne sont pas destinés l'un à l'autre, leur chemin est différent ; mais Mozart les réunit, le temps d'un *duetto* fugitif, d'une chanson transparente à force de chanter l'essentiel. C'est la première fois que l'on entend, dans un « grand opéra » – c'est ainsi que Mozart désigne son populaire singspiel – cette chose si belle, si simple : une chanson partagée ; l'accord parfait, pour un instant, entre la musique et le texte. Mozart à sa femme, le 7 juillet 1791, pendant l'écriture de *La Flûte enchantée* : « Tu ne peux imaginer combien tout ce temps m'a paru long loin de toi. Je ne peux t'expliquer mes sentiments, c'est un certain vide – qui me fait bien mal [...] même mon travail ne me charme plus [...] si je me mets au piano, si je chante quelque chose de l'opéra, je dois tout de suite m'arrêter, cela m'émeut trop... »

L'amour : tel est le maître mot du parcours d'apprentissage. Dans les opéras mozartiens, comme dans le roman et le théâtre du temps, l'amour joue le rôle principal. S'il est celui par qui le désordre survient, celui qui transforme une paisible journée de noces en bataille rangée – (*Don Giovanni*, *Les Noces de Figaro*) – celui qui s'en va, s'exotisant, semer la zizanie dans un harem de fantaisie (*L'Enlèvement au sérail*), ou sous le vieux soleil des patries antiques (*Idoménée*, *Lucio Silla*, *La Clémence de Titus*), il est aussi celui qui, une fois assagi, consacre, dans une alliance chèrement conquise ou reconquise, le retour à l'ordre social. Tous en sont atteints, sous toutes les latitudes.

Beaucoup manquent d'en mourir, ou envisagent sereinement d'en mourir ensemble,

Copyrighted material

franchissant ainsi la dernière épreuve du parcours rituel, le passage par la mort. Alors, sur le fil fragile d'une flûte, Tamino et Pamina marchent, unis, à travers l'Au-delà effrayant ouvert par Sarastro ; Belmonte et Constanze s'avancent, main dans la main, vers les tortures que leur promet Sélim ; Ilia et Idamante, au pied de l'autel du sacrifice, se disputent le bonheur de mourir l'un pour l'autre.

D'autres renoncent : les rois, pères ou assimilés, les adultes – Sélim, Sarastro, Titus, Colas, Idoménée – qui ont en charge, justement, l'initiation des jeunes. Une fois conjuré cet instant de la reverdie amoureuse qui les ramène en amont de l'âge, trop près de ces jeunes filles si attirantes en leur printemps, ils s'effacent pour mener à bien leur tâche de guide, de passeur. Sarastro le Sage lâchera, à regrets, la main de Pamina pour qu'elle s'en aille, librement, vers son Tamino ; Sélim dira noblement adieu à Constanze ; Idoménée, le vieux roi, contemple, le cœur à l'envers, la jeune Ilia, puis se détourne et marche, apaisé, vers son destin ; Titus renonce à Servilia, à nouveau maître de lui, de Rome et du monde ; quant à Alfonso, en vieux philosophe cynique, il se contente de mener le jeu qui permettra à quatre écervelés de comprendre que l'ordre matrimonial ne s'accorde pas forcément avec les affinités électives.

Enfin, certains – plus rares – en meurent ; l'amour, lié à la violence et non à la générosité absolue du don, leur trace un destin de folie ou de mort. Osmin, le gardien du sérail, tourne sur lui-même, captif de sa furieuse passion pour celle-là même qui est sa captive ; Monostatos, le sombre amoureux du clair de lune se penche si dangereusement sur Pamina qu'il ne s'en relèvera pas ; Electra, Vitellia, la « Reine scintillante d'étoiles », toutes recluses dans leur douleur de ne pas être préférées, ourdissent la vengeance qui va les tuer. Suprême exemple, Don Juan ; le jeune homme sans honneur, celui qui se joue de tout et de tout le monde, y compris de lui-même, qui court, s'évapore puis se dissout, à la fin du parcours, dans le vacarme des furies, du feu ronflant et du cri ultime sur lequel Mozart pose un improbable accord de *ré* majeur : un cri musiqué.

5. Harmoniques : « Fin ch'an dal vino »

Wolfgang à son père, le 25 juillet 1781 : « Si je devais épouser toutes celles avec qui je badine, j'aurais facilement deux cents femmes. » Prague, 1789. Le père est mort. « Le 29 octobre, mon opéra, *Don Giovanni*, est monté *in scena* avec le plus complet succès », écrit Mozart à son ami Von Jacquin. *In scena*, acte II, scène 15 : *Presto, presto*, le tempo le plus rapide de l'opéra, *si* bémol majeur. Une volée de croches emporte l'orchestre. Don Juan donne ses ordres pour la fête. « Fin ch'an dal vino »... La musique tourne, le chant tourne, pas une pause. Un unique motif ressassé jusqu'au vertige, jusqu'à l'ivresse : le temps est court, la vie n'attend pas, et tournent les mots emportés par la musique, comme si rien, jamais, ne devait finir, ni la jeunesse, ni les folies. « Ici le son fondamental de l'opéra sonne et résonne en lui-même », dit Kierkegaard, ce parfait mozartien. Don Juan ? celui qui passe ; un être harmonique sans feu ni lieu, une pure résonance, une musique ; la musique en personne, devant nous, sur la scène.

Quel est en effet le secret du séducteur ? La musique, son attrait irrésistible. Les mots sont renvoyés à leur vacuité. Seule importe la voix qui les prononce, les emplit, les infléchit. Don Juan n'est pas un homme de parole : « traître », « félon », tous ces qualificatifs utilisés à son encontre par les autres personnages renvoient – ainsi que l'a bien montré Michel Poizat – au manquement à la parole donnée. La parole, au sens plus large du terme, n'appartient pas davantage au *Dissoluto* ; la musique sans cesse la déguise, la subvertit, la séduit. La musique, art donjuanesque ; celle qui joue, plus que

Copyrighted material

tout autre art, sur la sensibilité, en appelant à l'affect, à l'effet ; celle qui fait régner – *Viva la libertà !* – sa propre loi, et s'évapore dans l'instant même de son exécution... *Dissoluta.*

Plus que tout autre opéra, *Don Giovanni* ne représente-t-il pas, théâtralisée jusqu'à l'incandescence, jusqu'au mythe, la relation jumelle et antagoniste qui fonde le théâtre lyrique ? Si le *ré* majeur éclatant que Mozart prend soin de poser sur le cri du *Dissoluto* semble proclamer la victoire de la musique sur le malheur de parler, cette victoire n'est acquise que dans la confrontation dialectique, féconde, avec l'autre part d'elle-même, sa part d'histoire contenue dans les mots.

Annie PARADIS

Voir aussi

• Aix-en-Provence
• Chanteur-acteur
• Tragique et société
• De la scène à l'écran

Copyrighted material

Un nouveau lyrisme

Stendhal a intitulé « Révolution » un chapitre de sa *Vie de Rossini* (1824) auquel conviendrait mieux le titre de « Sauvetage ». Quand le compositeur, né à Pesaro en 1792, fit son entrée dans la carrière, il « ne trouva qu'un très petit nombre de bons chanteurs, et encore étaient-ils sur le point de quitter le théâtre ». Malgré cet état de pauvreté et de décadence, il tint à suivre le style de ses prédécesseurs, à respecter les voix et à « amener le triomphe du chant ».

Norma, dans son désespoir, est tentée de tuer ses enfants (première scène du second acte). (Hulton Getty)

Ce chant, c'est ce qu'il est convenu d'appeler le bel canto, comme s'il fallait une expression italienne pour en suggérer le charme enveloppant. Une double priorité est accordée à la mélodie – qui, selon Paul Scudo, l'un des critiques les plus influents du XIX^e^ siècle, est « l'âme de la musique » – et à la voix humaine : Scudo souligne le fait que les Italiens confient de préférence l'idée mélodique à la voix. Tout, dès lors, est subordonné au chant, au beau chant : il suffit, pour l'accompagner, « d'une harmonie où domine la consonance, et dans laquelle ne sont que des péripéties ménagées du motif principal ».

Le duo de Sémiramis et d'Arsace « Serbami ognor » à l'acte I, scène 3 (*Sémiramis*, 1823), offre un bel exemple de mélodie énoncée tour à tour par deux voix sur un accompagnement orchestral qui serait presque figé si ne s'échappaient des

Copyrighted material

commentaires instrumentaux narquois, l'analogue des fioritures vocales, jusqu'au moment où les deux personnages, Sémiramis, reine de Babylone, et Arsace, capitaine de l'armée assyrienne, s'unissent d'une manière presque extatique (« Alle più care immagini »). L'opposition des sexes s'estompe puisque les deux rôles sont de nos jours tenus par deux femmes, une soprano et une mezzo. Le drame ne se conçoit que dans l'intimité d'une écriture mouvante, tour à tour repliée et déployée dans la ligne du chant.

1. Avant Rossini

Le bel canto ne commence pas avec Rossini. Selon Stendhal, il est né vers 1680 avec Pistocchi ; son élève, Bernacchi, lui fit faire d'immenses progrès en 1720 ; le sommet et la perfection de cet art se situeraient en 1778, avec Pacchiarotti. Ces noms, il faut bien l'avouer, ne nous disent plus grand chose. Il en va de même pour nombre de compositeurs qui ont fait les beaux jours de Venise au milieu du XVIII^e^ siècle, au moment où George Sand, en 1842, a fait commencer les aventures de sa Consuelo, espagnole de naissance, *zingara* dans son enfance errante, mais parfaitement formée à l'art italien par le maître Nicolo Porpora. Celui-ci, né et mort à Naples (1686-1766), professa pendant de longues années au conservatoire des *Mendicanti* à Venise, où il fut le défenseur exigeant du bel canto contre « la mauvaise musique ». Il ne lui suffit pas de la technique, des roucoulades et des gazouillis de demoiselle ; il faut « le culte de l'art », il faut « le feu », il faut la passion qui est la source de l'émotion.

Porpora a écrit à Venise quelques opéras, dont *Statira* et *Temistocle*, composés en 1742, à peu près au moment où se situe le début de *Consuelo*. On n'en a guère conservé aujourd'hui que quelques airs, rarement chantés. Mais il a joué un rôle formateur important, dans une de ces écoles qui sont de tradition ancienne (du temps de Claudio Monteverdi déjà) ou qui ont été instituées au commencement du XVIII^e^ siècle : celles d'où sont sortis Galuppi, Traetta, Jommelli, Piccinni, Guglielmi, Sacchini, Paisiello, qui, avant Rossini, donna, en 1782, un *Barbier de Séville*. Le plus grand de tous reste Domenico Cimarosa, qui fut appelé par Catherine II à Saint-Pétersbourg, et qui écrivit à Vienne son chef-d'œuvre, *Il Matrimonio segreto* (*Le Mariage secret*), en 1792.

On aura une bonne idée du premier bel canto en écoutant, admirablement chanté par Teresa Berganza, l'air de Nina, « Il mio ben quando verra » dans *La Pazza Ninfa* (*La Folle par passion*) de Giovanni Paisiello (1740-1816) : aucun ornement inutile, une ligne de chant pure qui procède par reprises, et même par recommencement perpétuel, comme dans une manière de rondo vocal. Ou encore, dans *Les Horaces et les Curiaces* de Cimarosa, l'air si suave « Quelle pupille tenere », que chante Madame P. (c'est-à-dire Giuditta Pasta) lors de la soirée de la princesse de Parme où paraît Clélia accompagnée de son mari. Stendhal, qui imagine la scène dans *La Chartreuse de Parme*, écrit : « Fabrice tint bon aux premières mesures, mais bientôt sa colère s'évanouit, et il éprouva un besoin extrême de répandre des larmes. »

Le premier amour de Stendhal en musique était allé spontanément au *Mariage secret*. La révélation d'Ivrea, dès le mois de mai 1800, a été l'un de ces commencements absolus qui sont autant de nouvelles naissances. Elle est restée pour lui le « vert paradis » de ses amours lyriques. Avec quelle ferveur il parle encore, en 1823, des deux premiers *duetti* entre les deux époux, Paolino et Carolina, les chants « les plus beaux qu'il ait été donné à l'âme humaine de concevoir » ! Pour Stendhal, Cimarosa prépare Rossini. Sans le *duetto* des deux basses dans *Le Mariage secret* (le vieux Geronimo et le comte, au début de l'acte II), jamais n'aurait été possible celui du deuxième acte de

Copyrighted material

La Cenerentola (1817), « un segreto d'importanza », où Rossini a conduit à la perfection l'art d'imiter.

2. Rossini

En adoptant une autre présentation, on pourrait dire que Rossini a restauré le bel canto là où l'avait laissé Cimarosa, mort à Venise le 11 janvier 1801, des suites des traitements barbares qu'il avait subis à Naples, dans les prisons où l'avait fait jeter la reine Caroline. Le premier opéra représenté de Rossini, *La Cambiale di matrimonio*, fut créé à Venise en 1810. Mais c'est l'opera seria *Tancredi*, d'après la tragédie de Voltaire *Tancrède*, qui marqua, en 1813, le début de sa gloire. « Notre Cimarosa est revenu au monde », disaient, ravis, les *dilettanti*, c'est-à-dire les passionnés d'art lyrique. Et Stendhal, « dilettante » lui aussi, s'est déclaré, à cause de *Tancrède*, un « rossiniste de 1813 ».

Rossini, dès cette date, laissait loin derrière lui un Simon Mayr, dont *Les Mystères d'Eleusis* (1802) avaient pourtant joui d'une grande réputation, ou un Ferdinando Paër, dont la *Griselda* fit le tour de l'Europe et dont la *Camilla* ou l'*Agnese* exploitèrent la mode de l'horreur.

Ni Spontini dans *La Vestale* (1807) – un « faux chef-d'œuvre » selon Michel R. Hofmann –, ni Cherubini dans *Médée* (1797), qui devait flatter la silhouette de Maria Callas plus que sa voix et dont Napoléon Bonaparte trouvait les accompagnements trop forts, n'ont la grâce de la mélodie. On serait presque tenté de dire que ces compositeurs la perdent quand ils touchent le sol français.

Rossini, au contraire, resté pour l'instant dans son pays natal, œuvre pour la défense et l'illustration de la musique italienne. Il reprend la double tradition de l'opera seria et de l'opera buffa, ce qui va lui permettre de s'illustrer tour à tour dans *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (*Elisabeth, reine d'Angleterre*) en 1815, et dans *Il Barbiere di Seviglia* (*Le Barbier de Séville*) en 1816.

Conformément à l'idéal belcantiste, il accentue la ligne de chant et lui accorde tous ses soins (l'air de Rosine, « Una voce poco fa » dans *Le Barbier*). Mais il ne néglige pas pour autant l'harmonie, c'est-à-dire l'instrumentation. Ce qu'on peut appeler la « révolution rossinienne », c'est la promotion de l'instrumentation et, si l'on peut dire, tout à la fois de l'instrumentation instrumentale et de l'instrumentation vocale. Il a enrichi l'accompagnement orchestral, et, en même temps, il a tendu, à partir d'un certain moment, à utiliser la voix comme instrument.

D'où ce qu'on a parfois considéré comme un excès de fioritures. La rencontre à Milan du célèbre castrat Velluti, au moment où Rossini travaillait à *Aureliano in Palmira* (1814) et où il bénéficiait du concours de ce chanteur d'exception, semble avoir été décisive à cet égard. Le compositeur a compris qu'il lui incombait d'écrire lui-même les ornements au lieu de les laisser à la liberté de l'interprète. Il était trop homme de goût pour en abuser. De plus, les possibilités vocalement réduites d'Isabella Colbran, *prima donna* sur le retour qui, à Naples, allait devenir sa femme, l'amena à réduire les fioritures à ce dont elle était encore capable, les *gorgheggi*, c'est-à-dire les mesures destinées à faire briller le gosier de la cantatrice – ou tout aussi bien du chanteur. Le célèbre *rondo* de *La Donna del lago* (*La Dame du lac*, 1819) donne la mesure d'un art que, contraint et forcé, Rossini a amené à son niveau de perfection.

La célébrité du *Barbier de Séville*, l'œuvre la plus populaire de Rossini, tient à

Copyrighted material

l'agrément du sujet, à la forte caractérisation de chacun des personnages (outre les protagonistes, on remarque l'insinuante perfidie de Basile dans l'air de la calomnie et ce chef-d'œuvre absolu de l'art bouffe qu'est l'air du barbon Bartholo, « Un signor de la mia sorte »). Elle est due aussi au feu d'artifice vocal et à l'éblouissement de l'auditeur. Le fameux *crescendo* rossinien, à l'œuvre tout aussi bien à l'orchestre dans l'ouverture que dans l'air de la calomnie, ne tourne pas au procédé, mais contribue à la force d'une action dramatique où les nuances et les insinuations importent moins, en définitive, qu'une poussée d'énergie, vers un dénouement heureux.

Comme s'il était conscient de devoir résister à la tentation de la virtuosité pure, Rossini a affiné le système fondé sur l'alternance du *recitativo secco* et de l'aria à fioritures en adoptant progressivement le récitatif accompagné par l'orchestre, à la manière de Gluck. Ce changement est sensible dans son *Otello (*1816), moins connu de nous aujourd'hui que celui de Verdi : il assura pourtant le triomphe de Maria Malibran, sublime et émouvante dans l'air du saule, comme le confirme le témoignage de Musset. L'évolution en ce sens est encore plus sensible dans *Mosé in Egitto* (1818), véritable tragédie biblique en musique qui va devenir, à Paris, en 1827, *Moïse et Pharaon.*

Ce passage de la version italienne à la version française illustre une autre transformation saisissante. En raison des circonstances et du changement de condition (il s'installe à Paris en 1824 et va être tour à tour le directeur du Théâtre Italien, « premier compositeur du roi » et inspecteur général du chant en France), mais aussi à cause de son évolution intérieure, Rossini devient un adepte du « grand opéra » à la française. Certes, *Le Comte Ory* (1828) est encore une comédie musicale étourdissante, comme aux plus beaux jours de *L'Italiana in Algeri* (1813) du *Barbier* et de *La Cenerentola*. Mais la nouvelle version de *Moïse* et surtout *Guillaume Tell*, créé le 3 août 1829, apparaissent comme des concessions à ce genre que René Leibowitz, dans son livre sur *Les Fantômes de l'Opéra*, a décrit comme consistant « avant tout en un déploiement luxueux – et même luxuriant – d'un grand nombre de moyens que l'opéra avait élaborés depuis ses origines jusqu'au début du XIX^{e} siècle ». Des sujets amples, historiques plutôt que mythologiques ou purement romanesques, des personnages en proie à des passions diverses et violentes, des décors somptueux et nombreux, des scènes de foule sollicitant des masses chorales, des effets orchestraux propres à rehausser les couleurs du drame, des ballets, telles sont quelques-unes des caractéristiques essentielles de ce « grand opéra français » qui va trouver son maître avec un compositeur d'origine allemande, Meyerbeer, et son triomphe avec son *Robert le Diable* qui, à la même date (1830-1831), revêt dans l'histoire de l'opéra la même importance que l'*Hernani* de Victor Hugo dans l'histoire du drame.

3. Le jeune Verdi

Refaire *Hernani* en musique : telle aurait pu être l'ambition de Rossini. Mais, dépité par le relatif échec de *Guillaume Tell* et plus encore par l'ascension du chagrinant rival, il prend le parti d'une demi-retraite après la révolution de Juillet, et laisse à des compatriotes plus jeunes que lui le soin de réaliser ce projet. Si Vincenzo Bellini n'a fait que l'esquisser, Giuseppe Verdi (né en 1813) l'a réalisé, et à la perfection, dans son *Ernani* de 1844, sur un livret de Francesco Maria Piave. C'est le seul de ses opéras de jeunesse, avec *Nabucco* (1842), qui se soit véritablement maintenu au répertoire, après une transformation, *Il Proscritto*, imposée pour Paris par un Victor Hugo toujours sourcilleux en matière d'adaptation musicale de ses œuvres.

Il y a pourtant en Verdi un Hugo de l'opéra, comme il y aura en lui un Shakespeare de l'opéra. C'est pourquoi il ne pouvait rester enfermé longtemps dans aucune des deux

Copyrighted material

formules : celle du second bel canto, qu'il illustre encore dans ses premiers ouvrages, d'*Oberto* (1839) à *I Lombardi* (1843), *I due Foscari (1*844) et même *Attila* (1846) ; celle du « grand opéra français » vers laquelle il tend dans les trois ouvrages destinés à l'Opéra de Paris, en 1847 avec *Jérusalem* (reprise et adaptation de *I Lombardi*), en 1855 avec *Les Vêpres siciliennes* et encore en 1867 avec *Don Carlos*. Musicalement, Verdi est l'héritier de l'opéra italien, bien sûr, mais aussi de Meyerbeer, comme l'a montré Leibowitz à propos du traitement de l'orchestre dans *Luisa Miller* (1849). Cette œuvre profondément humaine est issue du drame de Schiller, *Kabbale und Liebe*, et inaugure ce qu'on a sommairement caractérisé comme la seconde manière du compositeur.

Quand on se contente d'envisager les ouvrages qui illustrent sa première manière, on se rend compte que le jeune Verdi procède plus de Bellini et plus encore de Donizetti que de Rossini. Il s'y est ajouté dans son cas une gloire nationale, qui tient à des raisons plus patriotiques que musicales. Le chœur « Va, pensiero », dans *Nabucco*, fut accueilli, le soir de la première à la Scala de Milan, le 9 mars 1842, avec un succès tel que l'obscur tâcheron de la veille devint brusquement un maître célèbre et admiré. Ce triomphe ne tenait pas seulement à la qualité mélodique d'un morceau encore irrésistible aujourd'hui (on le bisse toujours volontiers en Italie) ; c'est parce que ce chœur apparaissait comme l'expression de l'aspiration à la liberté et à l'unité. Verdi ne devait connaître le même bonheur ni avec le chœur « O signore dal tetto natio » dans *I Lombardi* ni même avec « Que s'éveille le Lion de Castille » dans *Ernani*. Sa gloire n'en fut pas ternie pour autant.

Le récitatif d'Abigaille, au début de l'acte II de *Nabucco*, conduit à un solo de flûte dans la plus pure tradition bellinienne et la cavatine « Anch'io dischiuso un giorno » est aussi fleurie que l'air illustrissime de Norma, « Casta diva ». Mais peut-on la réduire à un rossignol mélodieux, cette Abigaille dont la fureur éclate dans l'étonnante cabalette qui suit, avec d'étranges éclats dans l'aigu, avec des écarts d'intervalles inquiétants ? Si la ligne vocale se fait plus tendue dans ce rôle qui passe, à juste titre, pour l'un des plus difficiles du répertoire, c'est bien parce que la virtuosité est au service même de l'expression, et elle devient excessive, insolite aussi, comme la cruelle fille de l'esclave.

4. Donizetti et Bellini

La séquence cavatine/cabalette était fondamentale dans le système du second bel canto tel qu'il a été illustré par Gaetano Donizetti (1797-1848) et par Vincenzo Bellini (1801-1835). Ces deux destinées douloureuses (le premier a sombré dans la folie, le second est mort, très jeune, à Puteaux dans des circonstances demeurées mystérieuses) ne doivent pas cacher l'essentiel : un savoir-faire exemplaire qui assure à l'œuvre de l'un et de l'autre une stabilité et une cohérence que n'ont eues ni celle de Rossini ni celle, plus ouverte sur l'avenir, de Verdi.

La dizaine d'opéras qu'a laissés Bellini, de *Bianca e Fernando* (1823) aux *Puritains* (1835) témoigne, malgré le passage de Naples à Paris, d'une continuité qui, à beaucoup d'égards, donne l'impression d'un même opéra perpétuellement recommencé. Plus variée, plus inégale, plus abondante aussi, la production de Donizetti se coule aisément dans un moule éprouvé : après une ouverture ou *sinfonia*, une *introduzione* mettant en place le chœur, comme dans la tragédie antique, avec l'entrée retardée de la *prima donna* et la succession des numéros.

Un tel art repose sur la juxtaposition plus que sur le renouvellement constant dans le

Copyrighted material

développement. Une belle invention mélodique peut être exposée de manière brève, presque fugitive (l'air d'Arturo « Eri tu dunque » à l'acte I de *La Straniera* de Bellini). Les scènes s'organisent en plusieurs mouvements enchaînés (le don de l'anneau à la fin de l'acte I de *La Sonnambula* du même compositeur, la confrontation suivant le sextuor, à l'acte II, de *Maria Stuarda* de Donizetti). Cette juxtaposition, qui incite le musicien à jeter comme à pleines poignées ses inventions mélodiques, explique les reprises de motifs à l'intérieur d'un même opéra, ou même d'un opéra à l'autre. Dans *Linda di Chamounix* (1842), Donizetti fait chanter de nouveau, à la fin de l'ouvrage, le duo de Linda et de Charles tel qu'ils l'avaient chanté au premier acte ; et, par un puissant effet dramatique, c'est à ce moment-là que la raison revient à la jeune fille. En 1830, Bellini a repris dans *I Capuleti et i Montecchi* (*Les Capulets et les Montaigus*), version plutôt lointaine du *Romeo and Juliet* de Shakespeare, les principaux éléments de sa *Zaira*, d'après Voltaire, qui avait fait fiasco à Parme l'année précédente.

Le bel canto, chez Bellini et chez Donizetti, est l'expression pure des passions. C'est faute de l'avoir compris que Stendhal s'est montré injuste à l'égard de *La Straniera* du premier, sur un sujet emprunté au vicomte d'Arlincourt. Ce serait abaisser l'art de Bellini, et tout aussi bien celui de Donizetti, que de le réduire à ce mélodrame qui fut en vogue à Paris au début du XIX^e^ siècle. Leur œuvre n'est attardée ni dramatiquement ni musicalement. Elle est dominée par la hantise de la démence, qui fut bien, dans le cas de Donizetti, une hantise personnelle. Ici le sommeil de la raison n'engendre pas de monstres, comme dans les *Caprichos* de Francisco Goya. Il crée un état de latence d'où resurgira, éclatante, une lumière finale. C'est tout le sujet de *La Somnambula*, longue parenthèse de la raison dans ce qui aurait pu n'être qu'une idylle insignifiante. C'est la longue, l'immense scène de la folie, à l'acte III de *Lucia di Lammermoor* (1835), « grand morceau de bravoure pour soprano », écrit Kobbé, « qui a le mérite de s'incorporer parfaitement à l'action ». Il n'y manque ni la reprise (celle du duo d'amour du premier acte entre Edgar et Lucie), ni l'effet pathétique des larmes du désespoir, ni le jeu de la flûte qui s'enroule à la voix ni la strette finale, renouvelant l'effet de cabalette.

L'art de Bellini mélodiste est bien connu. Il a su, lui aussi, conjuguer l'instrument et la voix dans des moments lyriques exceptionnels où le temps semble comme suspendu dans le « gel » ou dans l'extase : que l'on songe à la cantilène d'Imogène dans *Il Pirata (*« col sorriso d'innocenza ») ou à l'aria d'Isoletta dans *La Straniera* (« Ah ! se non m'ami più »). Que l'on songe surtout, bien sûr, à « Casta diva », la longue invocation de Norma à la lune. « À chaque note », écrivait Théophile Gautier à son sujet, « il semble qu'on entend soupirer la brise nocturne dans les feuilles humides de rosée ; c'est quelque chose de frais, de velouté, d'argentin, de bleuâtre – si une idée de couleur peut s'appliquer à un son – d'un charme et d'un effet irrésistibles ».

Donizetti n'est pas en reste, même si, dans la conduite de l'orchestre, il lui arrive de sombrer dans la pompe et dans la vulgarité. Grand mélodiste lui aussi, il porte à un point extrême de perfection le second bel canto quand il ménage ces moments extatiques qui permettent au chanteur d'atteindre au sommet de son art : l'air d'Essex, « Come uno spirito angelico », au troisième acte de *Roberto Devereux* (1837), la vision « Al dolce guidami » dans *Anna Bolena* (1830) ou la magnifique scène de *Parisina d'Este* (1833), opéra oublié dont Montserrat Caballé a su révéler les immenses beautés.

Scudo, critique parfois dur, mais le plus souvent lucide, notait à la mort de Donizetti, en 1848, que le caractère de l'école italienne s'était modifié depuis que Rossini n'écrivait plus. « L'influence de la littérature étrangère », faisait-il observer, et celle « des nouvelles théories sur l'art dramatique, ont excité les compositeurs du pays de

Copyrighted material

Cimarosa à rechercher l'expression violente de la passion, à délaisser la peinture des sentiments aimables et délicats pour celle des sombres emportements de l'âme ». Le second bel canto n'évoluait pas pour autant vers un *Sturm und Drang* à l'italienne. Mais, remarquait encore Scudo, « une sorte de mysticisme s'est emparé de l'imagination sereine des Italiens ». Leurs mélodies sont devenues plus sobres, d'un accent plus intime et plus tendre, sans dommage pour la force dramatique, parfois durcie, il est vrai, exagérée même, moins pour complaire au public que par un phénomène de compensation.

Pierre BRUNEL

Voir aussi

• Interprètes de légende
• Bel canto
• Vaillance et héroïsme

Copyrighted material

Lucia di Lammermoor (Donizetti)

Opéra en trois actes de Donizetti créé en 1835

Créé le 26 septembre 1835 au théâtre San Carlo de Naples, cet opéra a été composé sur un livret de Salvatore Cammarano d'après le roman de Walter Scott, *The Bride of Lammermoor* (1819). Beaucoup plus que Bellini, Donizetti (qui avait assisté à la première des *Puritains* et qui admirait cet ouvrage) est soucieux, sinon de pittoresque, du moins de ce que François-René Tranchefort a appelé des « ambiances appropriées ». Ainsi le chœur des chasseurs au premier acte, l'atmosphère d'orage au début du deuxième, au troisième le duel entre Henry Ashton, le frère de Lucia, et l'homme qu'elle aime, Edgar.

Mais jamais l'ambiance n'est traitée pour elle-même, et c'est l'erreur de certains metteurs en scène que de le laisser croire. *Lucia di Lammermoor* est d'abord un terrible drame de la rivalité amoureuse qui oppose Edgar et celui à qui la jeune fille refuse d'être mariée d'autorité, l'ennemi juré d'Edgar, Lord Arthur Bucklaw. La tension est telle et devient si insupportable qu'en pleine fête nuptiale – si c'en est une –, on annonce que Lord Arthur a été poignardé par Lucia. Comme tant d'autres héroïnes du second bel canto, elle sombre dans la folie et, dans un long et sublime délire, qui nous vaut le plus bel air de la partition, imagine l'autre scène, celle de son mariage avec Edgar.

Paul Scudo, qui considère que *Lucia di Lammermoor* est indiscutablement le chef-d'œuvre de Donizetti, a loué l'atmosphère de l'introduction où se dessine le caractère vigoureux de Henry Ashton, le sextuor dans le finale du premier acte où « chaque mot est un sanglot de douleur qui vous remue jusqu'au fond de l'âme », l'air final d'Edgar expirant au pied du château de sa bien-aimée. Le célèbre ténor Moriani, rapporte-t-il, « a fait courir toute l'Italie avec ce morceau [...] : on aurait dit, en l'écoutant, une mélodie de Platon chantée par une âme chrétienne ».

C'est au théâtre de Rouen, et alors que l'œuvre est donnée en version française, que madame Bovary assiste à une représentation de *Lucie de Lamermoor*. Edgar n'y est que Lagardy, « cabotin diplomate » doué d'un « bel organe », d'un « imperturbable aplomb » – une « admirable nature de charlatan, où il y avait du coiffeur et du toréador ». La magie opère pourtant sur Emma, du moins pendant quelque temps, car la scène de la

Copyrighted material

folie ne l'intéresse pas. Au fond, elle n'a eu d'yeux que pour l'amant idéal, mais vulgaire, dont son existence lui a fourni et lui fournira encore des approximations diversement trompeuses. Flaubert, en 1857, jugeait peut-être que l'heure de Lucia était passée...

Pierre BRUNEL

Copyrighted material

Norma (Bellini)

Opéra en deux actes de Bellini créé en 1831

Sauf pour son premier et son dernier opéra, Bellini a eu pour librettiste Felice Romani, qui était attentif à ses instructions. Tournés l'un et l'autre vers les littératures étrangères, ils ont emprunté aux textes français, et en particulier, pour *Norma*, à la tragédie homonyme d'Alexandre Soumet (avec la collaboration de Jules Lefèvre), qui avait obtenu un beau succès lors de sa première représentation au Théâtre Royal de l'Odéon, le 6 avril 1831. Venant après la bataille et le triomphe d'*Hernani*, cette œuvre, en cinq actes et en vers, prouvait la longévité et la vitalité de la tragédie néoclassique.

À dire vrai, cette pièce flattait moins le goût pour l'Antiquité gréco-latine que la curiosité pour la Gaule. « Le théâtre représente la forêt sacrée des druides. Le chêne d'Irminsul (le dieu principal des Gaulois) occupe le milieu du théâtre. » Cette didascalie initiale prépare l'entrée en scène du proconsul de Rome, Pollion, et de son confident, Flavius. Ils se sont hasardés dans les noirs détours de la forêt sacrée le soir même où la prêtresse d'Irminsul, Norma, doit couper le gui rituel. À partir de là, allant beaucoup plus loin que Soumet, Romani et Bellini sont parvenus à évoquer les forces religieuses et guerrières des Gaulois. Norma elle-même célèbre les mystères de la lune sacrée dans sa magnifique invocation « Casta diva ».

Ce moment absolu de bel canto, sur un accompagnement d'arpèges et le déploiement éperdu de la flûte, donne l'impression que le temps est suspendu. Mais le drame est à l'œuvre pour cette grande prêtresse, qui tient à la fois de Velléda et de Médée. Irritée par la présence des guerriers dans la forêt sacrée, elle appelle à la résistance, mais elle est liée par un amour coupable à Pollion, dont elle a des enfants et dont elle est follement jalouse depuis qu'il s'est épris de la jeune Adalgise. « Casta diva » correspond à un moment de suspens pour l'adoration de la lune, mais aussi en raison de l'hésitation de Norma entre Gaulois et Romains. Quand elle chante la mélodie de la flûte, elle n'a pas nécessairement retrouvé la pureté du cœur qui semble s'exprimer dans le début de sa prière. Bientôt elle cède à la pente d'une rêverie nostalgique, qui se déploie en de multiples fioritures, la prière à la lune s'étant transformée en une supplication secrètement adressée au proconsul, pour qu'il redevienne celui qu'il était et pour qu'il la gratifie à nouveau de son

Copyrighted material

amour.

La générosité d'Adalgise, qui se refuse à se prêter aux manœuvres amoureuses du proconsul, n'empêche pas un dénouement précipité et dramatique. Norma et son père, Orovèse, appellent les Gaulois à l'insurrection contre l'occupant. Pollion est fait prisonnier. La prêtresse coupable s'accuse, et le Romain doit reconnaître sa grandeur et la force de son amour. Réunis une ultime fois, ils montent vers le bûcher du supplice. Orovèse et le chœur chantent avec une infinie douceur, espérant encore que Norma n'a fait que prononcer dans son délire des paroles insensées. L'interrogation douloureuse de la mère sur ses enfants, le cri de douleur de Pollion conduisent à une montée vers le sublime et le pardon.

Cette fin de *Norma* a permis à Pizzetti, lointain successeur de Bellini, de reconnaître en lui cette qualité majeure, la « vocalité », essence de « toute musique qui, indépendamment de son registre et de son extension, donne l'impression d'être créée pour être chantée par une voix humaine ». Cette vocalité gagne l'orchestre, comme si elle était elle-même la source de tout pardon.

Bellini avait trente ans quand il a entrepris d'écrire *Norma*, en juillet 1831. Il a achevé la partition au mois de novembre. La première représentation eut lieu le 26 décembre, à la Scala de Milan, sans obtenir tout le succès escompté, malgré un quatuor de chanteurs prestigieux (Giuditta Pasta dans le rôle de Norma, la très jeune Giulia Grisi dans celui d'Adalgise, Donzelli dans celui de Pollion et Negrini dans celui d'Orovèse). La postérité, en revanche – et déjà Wagner, qui a dirigé l'œuvre à Riga –, a placé cette création très haut et les plus grandes cantatrices de notre temps, de Maria Callas à Montserrat Caballé, se sont illustrées dans le rôle-titre.

Pierre BRUNEL

Copyrighted material

Interprètes de légende

Alors que les derniers castrats brillaient encore de tous leurs feux, commençait à se fait entendre un chanteur espagnol né à Séville en 1775, Manuel Vicente del Popolo Rodriguez, plus connu sous le nom de Manuel Garcia. C'est une personnalité assez exceptionnelle, à la fois chanteur, compositeur, directeur de troupe et pédagogue. Il débute à Cadix dans un bref opéra bouffe dont il est en partie l'auteur, puis, recueillant succès sur succès à travers toute l'Espagne, il fonde bientôt sa propre compagnie. Il y engage une jeune chanteuse, Joaquina Briones, qui lui donnera trois enfants, Manuel junior, Maria Felicia et Pauline – ces deux dernières se faisant connaître plus tard sous leurs noms d'épouses : Maria Malibran et Pauline Viardot !

Le voici sillonnant l'Europe ; il rencontre Rossini qui écrit pour lui le rôle d'Almaviva pour son *Barbier de Séville*, qu'il crée à Rome en 1816 et joue ensuite à travers l'Europe, et jusqu'à New York ! On le retrouve d'ailleurs à nouveau en Amérique en 1825 pour une tournée organisée par Lorenzo Da Ponte, le librettiste de Mozart, où Manuel Garcia est accompagné d'une petite troupe au sein de laquelle débute sa fille, Maria Felicia, qui fait d'emblée sensation. Il décide alors d'emmener sa compagnie au Mexique, où il triomphe en dépit des conditions pour le moins précaires des représentations, organisées dans des bâtiments auxquels on pouvait « par courtoisie » attribuer le nom de théâtre. Non loin de Veracruz, la troupe tombe dans une embuscade et les brigands la dépouillent de ses substantiels bénéfices ! Il n'y a plus qu'à regagner l'Europe, avec seulement des souvenirs. Manuel Garcia devait mourir peu après, en 1832, à cinquante-huit ans.

Mais avec le XIX^e^ siècle le monde change, la vie musicale aussi et c'est alors que, succédant à la vogue des castrats, prend véritablement corps le mythe de la diva. Les Pasta, Malibran, Sontag, Grisi, Lind vont ainsi modeler une image qui va peu à peu devenir l'un des archétypes de l'opéra lui-même.

1. Un mythe au féminin

La première diva romantique s'appelle Giuditta Pasta, et avec elle commence l'histoire du chant moderne. Car, à la beauté vocale, elle ajoute un jeu expressif qui annonce une Maria Callas. Née en 1797, elle

Copyrighted material

débute sans trop d'éclat à Milan, puis à Paris, mais elle attire peu à peu l'attention par le charisme qu'elle déploie sur scène ; les rôles se multiplient, le public afflue, les cachets grimpent. À vingt-quatre ans, elle est déjà saluée comme « la grande Pasta ». Stendhal lui voue une admiration passionnée pour son expressivité tragique, son phrasé superbe, et cette façon bouleversante qu'elle a d'introduire comme des sanglots dans son chant.

Elle enflamme Paris où elle est une des reines du Théâtre Italien, interprétant en particulier tous les grands rôles rossiniens, jusqu'à ce que, en 1830, elle chante à Vienne son premier opéra de Bellini, *Le Pirate* : c'est une révélation. La même année, elle crée à Milan *Anna Bolena* de Donizetti avec le fameux ténor Rubini, qu'elle retrouve quelques mois plus tard dans *La Somnambule* de Bellini. « Rubini et la Pasta sont deux anges qui ont enthousiasmé presque à la folie la totalité du public » écrit le compositeur. Encore quelques mois et c'est *Norma* à la Scala, avec la Grisi en Adalgise ! Mais le succès n'est pas au rendez-vous et cet opéra, qui consacrera à terme la gloire de la Pasta, et qu'elle chantera souvent, n'est sans doute pas celui qui, sur le moment, lui valut ses plus grands triomphes. Quelques années plus tard, fatiguée par ces saisons trop chargées, Giuditta Pasta arrête sa carrière durant deux ans, se retire dans une somptueuse villa qu'elle a acquise sur le lac de Côme, reprend une série de concerts en Angleterre et à Paris, puis en Pologne et en Russie, s'arrête à Berlin, où elle émerveille Mendelssohn par son génie dramatique, et finit par se retirer définitivement à quarante-quatre ans, savourant une vie tranquille jusqu'à sa mort en 1864, à soixante-six ans, des suites d'une bronchite.

Berlioz disait de la Sontag qu'« elle pouvait tout interpréter, même les chefs-d'œuvre ». Née en 1805 à Koblenz sous le nom d'Henriette Gertrud Walpurgis Sontag, elle débute à l'âge de six ans aux côtés de ses parents, comédiens et chanteurs ambulants. À neuf ans, alors que son père meurt, elle est admise par faveur spéciale au conservatoire de Prague. En 1823, à dix-huit ans, elle chante devant Carl-Maria von Weber qui lui confie la création de son *Euryanthe*. L'année suivante, elle participe coup sur coup aux créations de la *Neuvième Symphonie* et de la *Missa Solemnis* de Beethoven, sous la direction du compositeur. En 1825, à vingt ans, elle est accueillie triomphalement à Leipzig, où elle interprète les premiers rôles de Weber et de Rossini. Paris l'appelle et elle y enchante le public avec Rossini, mais aussi avec Mozart. En 1829, elle est Zerlina dans *Don Giovanni* aux cotés de Maria Malibran qui interprète Anna ! Renonçant à choisir l'une plutôt que l'autre, le public les réunit dans des bouquets d'acclamations sans fin.

Un jeune et célèbre violoniste, Charles de Bériot, ne sait lui non plus

Copyrighted material

qui choisir entre les deux belles dont il est également amoureux. La Sontag l'ayant repoussé, il épousera la Malibran ! En fait, Henriette Sontag s'était mariée secrètement avec comte Rossi, un diplomate pour lequel elle abandonnera bientôt la scène. Devenue comtesse et femme épanouie, elle donne sept enfants à son mari – ne chantant plus qu'en privé, au hasard des ambassades de son époux. En 1849, la carrière du comte Rossi ayant pris fin, Henriette Sontag remonte pourtant sur scène. Sa voix est toujours aussi belle, son style a gagné en maturité. Elle va à nouveau triompher, en France comme en Angleterre, en Autriche, en Allemagne. Théophile Gautier publie sa biographie sous le titre de *L'Ambassadrice*. En 1852, elle entame une tournée triomphale en Amérique, pousse jusqu'à Mexico où elle interprète, le 11 juin, *Lucrèce Borgia* de Donizetti. Mais, le lendemain, elle est hospitalisée, frappée par le choléra. Elle mourra quelque jours plus tard.

Si grandes aient été la Sontag ou la Pasta, c'est pourtant la Malibran qui contribue le mieux à fonder le mythe de la diva romantique. La fille de Manuel Garcia est née en 1808 et a d'abord subi la férule de son père, pédagogue aux méthodes dures, mais apparemment efficaces puisque, en 1825 – elle a dix-sept ans –, la jeune Maria doit remplacer un soir à Londres la grande Pasta dans le rôle de Rosine du *Barbier de Séville*, aux côtés de son père qui interprète Almaviva : le King's Theatre s'enflamme de bonheur ! Après ces débuts fracassants, elle se produit un peu partout en Angleterre, puis s'embarque avec son père pour New York. Maria y est de tous les spectacles. Et le public est subjugué. Au milieu des admirateurs et des prétendants, un certain Eugène Malibran demande la jeune fille en mariage ; il a vingt ans de plus que Maria mais comme il se dit banquier, Manuel Garcia pense que ce n'est pas un mauvais parti. Hélas, après avoir dilapidé la dot de sa femme, le peu scrupuleux financier est mis en faillite et le couple se sépare : le mariage n'a duré que quelques semaines. Il est d'ailleurs assez paradoxal que Maria Malibran ait rendu internationalement célèbre le nom d'un homme avec lequel elle a si peu vécu.

De retour à Paris, Maria débute à l'Opéra, puis au Théâtre italien : le public l'adore, les poètes s'enflamment. La voici bientôt à Londres, puis à Bruxelles où elle retrouve le violoniste Charles de Bériot : leur liaison se terminera par un mariage, et par la naissance d'un fils, Charles Wilfrid, qui sera pianiste et comptera parmi ses élèves, au Conservatoire de Paris, un certain Maurice Ravel. À Paris, on la fête, on l'acclame, on lui offre des cachets mirifiques qui lui permettent de mener grand train. D'autant que, en 1830, à vingt-deux ans, elle est dans tout l'éclat de sa beauté. C'est l'année où elle chante Desdémone dans l'*Otello* de Rossini, le rôle-titre étant tenu par son père. Londres l'appelle à nouveau (« J'ai fait ce qui s'appelle *furore* en Angleterre », écrit-elle à un ami). Puis c'est

Copyrighted material

l'Italie, où elle chante plusieurs opéras de Bellini – dont *La Somnambule* en présence du compositeur qui manque s'évanouir de bonheur.

Partout on la réclame et partout on l'acclame. À Venise, on donne la sérénade sous ses fenêtres jusqu'à l'aube, on fait cortège comme pour une souveraine autour de sa gondole. Alors qu'elle se produit à la Fenice, le directeur du Teatro Emeronittio, Giovanni Gallo, vient la supplier de donner un concert dans son théâtre afin de le sauver de la faillite qui le menace. Maria accepte de venir y chanter *La Somnambule* ; la salle est archicomble, le public transporté et la recette telle que Gallo se voit tiré d'embarras. Éperdu de reconnaissance, il veut remettre à la diva le cachet convenu : « Embrassez-moi, lui dit-elle, et nous serons quittes ! » Depuis ce jour, le vieux théâtre, à deux pas du Rialto, a pris le nom de Théâtre Malibran. Et la cantatrice continue de faire battre le cœur des publics européens. En 1835, la Scala, où elle interprète *Norma*, lui signe un contrat pour cent quatre-vingt-cinq représentations échelonnées sur trois saisons !

En mai, elle est à nouveau en Angleterre, où elle chante sous les ovations. À l'issue des représentations, elle accepte une partie de campagne avec la *gentry* londonienne : il fait beau, la nature est magnifique, mais son cheval s'emballe, la désarçonne, son pied reste dans l'étrier, elle s'évanouit. On la ramène, blessée. À peine remise, elle veut minimiser l'accident en remontant sur scène pour le festival de Manchester. À l'issue du concert, elle s'effondre. On la ramène inconsciente à son hôtel. Elle meurt le 23 septembre, à vingt-huit ans, un an, jour pour jour, après son cher Bellini. Trois semaines plus tard, Musset publie ses *Stances à Malibran*, un hommage funèbre à celle qui demeure à jamais l'archétype de la diva romantique.

Une autre chanteuse d'exception va lui succéder. Celle que l'on a surnommée « le rossignol suédois », Jenny Lind, est née en 1820 à Stockholm et a débuté à l'âge de douze ans dans le rôle du deuxième page de *La Flûte enchantée*. À dix-huit ans, elle est l'Agathe du *Freischütz*, puis joue dans *Euryanthe* et interprète Pamina de *La Flûte enchantée*. À vingt et un ans, elle a déjà participé à plus de quatre cents représentations à l'Opéra de Stockholm ! Mais la voici bientôt à Paris, puis en Allemagne où elle triomphe partout, élargissant sans cesse son répertoire, de Mozart à Rossini, de Weber à Meyerbeer et de Haydn à Verdi (elle participe à la création d'*I Masnadieri)*. Le roi de Prusse et la reine Victoria l'applaudissent lors d'un concert qu'elle donne à Brühl, avec Franz Liszt. Berlioz, qui assiste à la soirée, ne tarit pas d'éloges. Mendelssohn, qui l'adore, la dirige à plusieurs reprises. Chopin, qui l'entend en 1848 dans *La Somnambule*, parle de sa voix comme d'« une sorte d'aurore boréale ». Robert et Clara Schumann s'unissent pour chanter ses

Copyrighted material

louanges. Le public fait la queue des heures durant pour assister à chacune de ses représentations. Les scènes où elle se produit sont jonchées de fleurs. Barnum, qui n'a pas encore fondé son fameux cirque, mais qui a déjà le sens du spectacle et des affaires, organise pour elle une incroyable tournée en Amérique de quelque quatre-vingt-treize concerts, de New York à Philadelphie en passant par Boston, Baltimore, Washington, La Nouvelle-Orléans, Cincinnati, etc. Partout elle est accueillie comme une déesse descendue du ciel ! Pour avoir ainsi enflammé tous les publics, Jenny Lind fut sûrement une prodigieuse cantatrice ; mais elle fut de surcroît la première diva à avoir su faire de ses apparitions et de son image une gestion aussi avisée, quasi « hollywoodienne ». D'autres sauront s'en souvenir.

2. Les hommes aussi

On pourrait continuer de dérouler l'écheveau des divas romantiques, de la belle Giulia Grisi à Laure Cinti-Damoreau, ou de Wilhelmine Schroeder-Devrient à Pauline Viardot. Il faut néanmoins rappeler que ces divines eurent quelques partenaires masculins non négligeables. On rappellera par exemple la carrière exemplaire du ténor Gian Battista Rubini, né en 1794, et que Bellini considérait comme l'interprète masculin de ses rêves. Il devait d'ailleurs créer la plupart des opéras de l'auteur de *La Somnambule*, avec cette voix au timbre clair, dont la souplesse lui permettait des aigus élégiaques, et cette pureté belcantiste qui tournait partout les têtes (à la suite d'un concert qu'il venait de donner à Saint-Pétersbourg, il fut nommé chef de la musique impériale et colonel de la Garde !). Sans doute était-il un piètre acteur, mais qu'importe quand on déclenche des réactions comme celle d'un Théophile Gautier, connaisseur avisé de surcroît : « Tous les superlatifs sont épuisés ; admirable est faible ; sublime bien pâle ; pyramidal, ébouriffant, sublimissime suffisent à peine : Rubini n'a pas de rival au monde. » Avec le baryton Antonio Tamburini et la basse Luigi Lablache, qui enthousiasmait Verdi au point de vouloir écrire pour lui un *Roi Lear*, les distributions de cette époque atteignaient des sommets qui font peut-être mieux comprendre les délires du public. Comment ne pas rêver en découvrant par exemple, dans les registres du Théâtre italien de Paris, la distribution d'un *Don Giovanni* en 1832 : Lablache (Don Giovanni), Rubini (Ottavio), Schroeder-Devrient (Anna) et Malibran (Zerlina).

Époque riche ô combien pour les amateurs de belles voix que celle où brillèrent aussi des ténors comme Adolphe Nourrit, qui, après quinze ans de triomphes ininterrompus, après avoir créé nombre d'opéras de Rossini, de Meyerbeer ou d'Halévy, après avoir enchanté le public autant par la finesse de son chant que par l'ardeur de son jeu, devait se suicider,

Copyrighted material

désespérant de ne pouvoir s'adapter aux nouvelles attentes du public, incarnées par le ténor Gilbert Duprez, de seulement quatre ans son cadet, qui avait changé la technique d'émission en employant, le premier, le fameux *ut* de poitrine, qui allait ouvrir la voie aux ténors dramatiques verdiens et wagnériens, mais aussi à combien de stentors braillards.

3. Une prima donna de légende

La seconde moitié du XIX^e^ siècle, si elle ne produisit pas de stars du style des Malibran et autres Jenny Lind, ne fut pourtant pas dépourvue de très grands chanteurs, de Rose Caron, aimée par Clemenceau et admirée par Debussy, à Lilli Lehmann, interprète de prédilection de Wagner, ou d'Emma Calvé, inoubliable Carmen, à Félia Litvinne, l'une des plus grandes wagnériennes de son temps. Mais la seule vraie diva, au sens le plus complet et le plus spectaculaire du terme, fut sans doute à cette époque Adelina Patti, *prima donna* de légende, allant de triomphe en caprice, amassant des fortunes et tournant la tête aux amateurs des deux continents : on dit même qu'à Saint-Pétersbourg des grands-ducs dételèrent un jour sa voiture pour avoir l'honneur de la tirer eux-mêmes !

Née à Madrid en 1843, dans une famille de chanteurs italiens et pendant une représentation de *Norma*, elle n'a pas huit ans quand elle débute en public, à New York, avec un air de *La Somnambule* ! Après plusieurs séries de concerts d'enfant prodige, elle débute au théâtre en 1859 dans le rôle-titre de *Lucia di Lammermoor* : elle a seize ans. Triomphe. Durant cette première saison, elle va ainsi chanter seize ouvrages différents. Très vite adulée en Amérique, elle conquiert ensuite l'Europe, de Londres à Amsterdam et de Berlin à Paris, avec des représentations étourdissantes de *La Somnambule* ou de *La Traviata*, joignant une voix d'une extraordinaire agilité à un physique délicieux et à une présence scénique fascinante. Verdi, qui l'entend à Londres, est sous le charme. Infatigable, elle parcourt toutes les capitales du monde, de Vienne ou Saint-Pétersbourg à Buenos-Aires ou San Francisco, revenant pourtant régulièrement à Paris et à Londres. Ses cachets atteignent bientôt des sommes astronomiques, ce qui n'empêche pas tous les théâtres de vouloir l'accueillir. Et la Patti, bravement, avale les kilomètres, répète dans des wagons-salons qu'elle fait spécialement aménager pour elle, et séduit tous les publics. Elle ira jusqu'à se séduire elle-même quand, après qu'elle s'est retirée dans l'immense château qu'elle possède en Écosse, la firme Gramophone Typewriter la sollicite pour enregistrer quelques disques. On est en 1905 et, à soixante-deux ans, sa voix n'est plus aussi « angélique » que celle décrite par les chroniqueurs à sa grande époque. Pourtant, s'écoutant dans le pavillon du gramophone, elle est émerveillée : « Mon Dieu, je comprends enfin pourquoi je suis Patti.

Copyrighted material

Quelle voix ! Quelle artiste ! » Dernière grande diva du XIX^e siècle, Adelina Patti devait mourir en 1919, à soixante-seize ans.

Alain DUAULT

Voir aussi

• Castrats et cantatrices
• Stars du lyrique

Copyrighted material

De l’opéra-comique au grand opéra

Entre la réforme gluckiste (1774-1779) et l’avènement, avec *La Muette de Portici* d’Auber (en 1828), de ce que l’on a appelé a posteriori le grand opéra historique français, on ne saurait sous-estimer l’importance de la période révolutionnaire qui, sous la pression des événements, entraîna un renouvellement complet du genre le plus ouvert aux innovations, l’opéra-comique où, comme son nom l’indique, la comédie (parlée) se mêle à l’opéra (chanté).

Copyrighted material

Hector Berlioz par Ingres, 1824. (Hulton Getty)

1. La vitalité de l'opéra-comique

Né sur les tréteaux des foires, l'opéra-comique a montré, dès l'apparition du *Déserteur* de Monsigny en 1769, qu'il pouvait aborder des sujets sombres avec une efficacité spécifique. *Richard Cœur de Lion* (1784) de Grétry offrit l'exemple d'un ouvrage historique qui s'achevait par un tableau à grand spectacle. Mais c'étaient là des

Copyrighted material

exceptions qui confirmaient la règle, tandis qu'à partir de 1790 les sujets sérieux, en accord avec l'état des esprits, vont se multiplier. Sujets historiques comme *Jeanne d'Arc à Orléans* (1790) de Rodolphe Kreutzer, *Pierre le Grand* (1790) puis *Guillaume Tell* (1791) de Grétry, mais surtout ce qu'on appellera plus tard des « pièces à sauvetage » dont le dénouement heureux résulte d'une intervention providentielle. On citera ici *Lodoïska* (1791) de Cherubini, où l'héroïne, retenue prisonnière par un homme cruel, ne sera pas sauvée par son amant mais par l'invasion des Tartares ; *Paul et Virginie* (1795) de Kreutzer, dont le dénouement heureux vient à l'appui d'une critique intrinsèque de l'esclavage ; ou bien encore *Ariodant* (1799) de Méhul, d'après un épisode « noir » du *Roland furieux* dont l'injustice est une nouvelle fois le ressort.

La même période a vu naître d'autres opéras-comiques politiques, mais inspirés cette fois par des faits authentiques : *Léonore, ou l'Amour conjugal* (1798) de Gaveaux, dont Beethoven reprendra l'argument, et *Les Deux Journées, ou le Porteur d'eau* (1800) de Cherubini. Enfin les sujets antiques qui étaient, par tradition, du domaine de l'opéra, ont retrouvé, en passant dans le moule de l'opéra-comique, une nouvelle vigueur du fait que l'interprétation en était confiée à des chanteurs-acteurs. Après *Stratonice* (1792) de Méhul, drame racinien d'après Lucien, la *Médée* (1797) de Cherubini tentera, par ses dialogues en alexandrins (dans le livret de François-Benoît Hoffman, qui constitue la version originale), de canaliser sans l'amoindrir la violence du propos.

À la simple lecture de ces titres, on comprend que le public avait pris goût à des sujets où les intrigues individuelles, généralement mais non exclusivement sentimentales, se déroulaient dans un contexte socio-politique historiquement défini qui pouvait agir avec plus ou moins de force sur les péripéties et leur dénouement. La dimension morale sinon moralisatrice, la volonté didactique, en germe ici, seront l'une des caractéristiques du grand opéra des années 1830-1840.

2. Les mutations de l'opéra

Le première décennie du XIX^e^ siècle verra l'opéra s'ouvrir à des sujets nouveaux, en écho à ceux de l'opéra-comique de la période précédente ; son univers ne se limitera donc plus à des drames de palais, situés dans l'Antiquité, et dont le monarque est le centre. Ainsi, l'apparition d'*Ossian, ou les Bardes* de Lesueur, en 1804, inspiré des chants apocryphes de Macpherson, fit souffler un vent de légende sur la scène de l'Opéra. On notera que l'ouvrage avait été conçu et composé en 1796 sous forme d'opéra-comique avant d'être remanié, peut-être dans l'espoir, confirmé, de plaire au Premier consul que l'opéra classique n'attirait guère. Le ton en est passablement austère, privilégiant la déclamation expressive au détriment des envolées mélodiques, mais faisant une large place au chœur et à la danse (un opéra-comique ossianique de Méhul, *Utal*, y répondra en 1806 ; pour assombrir la couleur, le compositeur exclura les violons de la fosse). Avec *La Mort d'Adam* (1809), Lesueur fera entrer l'opéra dans un domaine jusqu'alors inédit sur cette scène, celui de l'Ancien Testament (Méhul avait ouvert la voie à l'Opéra-Comique avec *Joseph* en 1807).

La Vestale (1807) de Spontini inaugurera une pompe musicale d'une autre envergure, tant par le rôle dramatique de l'orchestre que par l'éloquence des airs. Spontini alla plus loin avec *Fernand Cortez* (1809), voulu par Napoléon I^er^ en prévision de son expédition en Espagne (on vit à cette occasion de vrais chevaux sur la scène de l'Opéra) et qui marquera – plus encore que *Le Triomphe de Trajan* (1807) de Lesueur, suscité par le mariage de l'Empereur – la naissance du grand opéra historique dont l'élément musical n'est plus qu'une composante au service d'un spectacle total. Les airs

Copyrighted material

s'y font si discrets qu'on les remarque à peine.

Les quatre catégories du grand opéra romantique à venir se trouvent ainsi représentées dès le début du siècle : légendaire et fantastique avec *Ossian*, antique avec *La Vestale*, biblique avec *La Mort d'Adam*, historique avec *Fernand Cortez*.

Pendant la première moitié du XIX^e^ siècle, si l'on s'en tient aux ouvrages lyriques les plus significatifs, le genre historique sera le plus en faveur. Le domaine fantastique ne sera pas oublié pour autant, avec *Aladin et la lampe merveilleuse* (1822) de Nicolo, où l'éclairage au gaz fera une apparition remarquée, *Robert le Diable* (1831) de Meyerbeer, avatar de *Faust* où l'influence du *Freischütz* est perceptible (et qui fut d'abord conçu avec des dialogues parlés), *Ali Baba* (1833) de Cherubini, *La Nonne sanglante* (1854) de Gounod, inspirée d'un roman noir (*Le Moine* de Lewis) et *La Magicienne* (1858) d'Halévy.

Après *Olimpie* (1819) de Spontini et *Sapho* (1822) de Reicha, les sujets antiques ne reparaîtront vraiment qu'avec la *Sapho* de Gounod en 1851, imposée par la cantatrice Pauline Viardot, puis *Les Troyens*, dont l'Opéra se privera au profit du Théâtre-Lyrique. « J'aimerais fort un sujet antique, confiait Berlioz à Scribe en 1839, mais j'ai peur du costume pour nos acteurs, et aussi du prosaïsme positif de notre public. »

Le genre biblique, enfin, sera encore illustré par *Moïse et Pharaon* de Rossini en 1827, par *Les Martyrs* (1840), grand succès de Donizetti – tous deux d'après des originaux italiens (*Mosè in Egitto* dans le premier cas, *Poliuto* dans le second) largement remaniés –, et par *L'Enfant prodigue* (1850) d'Auber, dont la richesse des décors et des costumes frappera le public d'admiration. *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, conçu dès 1868, créé à Weimar en 1877, s'inscrit dans cette lignée.

Les sujets légers, domaine privilégié de l'opéra-comique, n'étaient pas absents pour autant de la scène de l'Opéra, sous forme d'ouvrages en deux actes : *Le Comte Ory* (1828) de Rossini, *Le Philtre* (1831) d'Auber et *Benvenuto Cellini* (1838) de Berlioz en témoignent.

On voit ainsi que l'appellation de « grand opéra historique » ne rend que partiellement compte de la production lyrique de l'époque et que l'on ne saurait retarder la naissance du genre jusqu'à 1828 car, entre *Fernand Cortez* et *La Muette de Portici*, il faudrait au moins citer *Les Abencérages* (1813) de Cherubini, d'après Florian, et *Le Siège de Corinthe* (1826) de Rossini, si proche de l'actualité de la lutte d'indépendance de la Grèce contre la Turquie.

Avec *Guillaume Tell* (1829), Rossini reprendra le même thème, mais l'intrigue amoureuse entre un patriote et une princesse ennemie aussi bien que la dimension paternelle du héros national font passer au second plan la part prise par le peuple à sa libération (il est vrai que le ministre de l'Intérieur avait supprimé dans *Le Siège de Corinthe* maintes allusions à la liberté). De même *Gustave III* (1833) d'Auber, inspiré de l'assassinat du roi de Suède en 1792, réduit le régicide à la vengeance d'un mari trompé.

3. Un œuvre emblématique

Aussi *La Muette de Portici* (1828) d'Auber a-t-il pu être considéré plus justement comme emblématique d'une étape de l'art lyrique. Car la figure centrale est une fille du peuple, muette, incarnée par une danseuse dont la pantomime traduit les inflexions

Copyrighted material

expressives de l'orchestre – une donnée essentiellement romantique déjà développée dans *Silvana* (1810) de Weber. Séduite puis abandonnée par le fils du vice-roi, Fenella sera recueillie par la fiancée du jeune prince, geste qui déclenchera, par méprise, la révolte du peuple. Le frère de Fenella, qui a pris la tête du soulèvement, en sera la victime après en avoir dénoncé les excès et donné malgré lui sa protection au prince.

Le livret d'Eugène Scribe est assez représentatif de son théâtre, qui ne mérite pas le discrédit dans lequel son succès l'a fait tomber : une intrigue, tributaire d'événements antérieurs au lever du rideau, rebondit au fil d'affrontements privés et publics (où le malentendu a sa part) ; elle ménage leur place à la danse comme aux scènes spectaculaires, dans lesquelles le chœur joue un rôle actif.

La réussite de *La Muette de Portici* n'est pas seulement le fruit de la collaboration entre un musicien doué d'un rare sens de la scène et un auteur de théâtre particulièrement expérimenté qui signera les livrets de la plupart des ouvrages lyriques de quelque importance créés à Paris entre 1823 et 1855. Il faut tenir compte en outre du contexte. En avril 1827, un comité de mise en scène avait été créé à l'Opéra pour redonner à la première scène nationale l'éclat qu'elle avait perdu. Daguerre, qui avait assuré le succès d'*Aladin* en 1822, avait quitté l'Opéra et créé le Diorama, miracle de trompe-l'œil qui permettait des effets de mouvement d'un réalisme saisissant. Son art de la décoration faisait courir tout Paris à l'Ambigu. D'où, en réponse, les décors de Ciceri pour *La Muette*, qui, par leur réalisme, contribueront largement au succès de l'ouvrage.

Mais c'est la nomination, en 1831, d'un directeur de l'Opéra responsable pour la première fois sur sa fortune de la santé financière de l'établissement, qui va donner aux spectacles un luxe attractif inconnu jusqu'alors. Ce directeur fortuné, Louis Véron, fera appel à des peintres extérieurs au théâtre en fonction de leurs spécialités et de ce qu'il attend d'eux. Ils pourront être plusieurs pour une même production. *Guillaume Tell*, en 1829, n'ayant pas répondu aux espoirs qu'on avait mis en lui, ce serait la crainte d'un nouvel échec qui aurait incité Véron à autoriser le luxe sans précédent dont Duponchel, décorateur et metteur en scène, sut parer la production de *Robert le Diable* et plus encore celle de *Gustave III*, avec son éblouissant bal masqué, ou celle de *La Juive* (1835), dont la pompe dépassa toutes les attentes. Lorsque Duponchel succéda à Véron, la présence d'un grand tableau avec des mouvements de foule devint le sésame des nouveaux opéras. *Don Carlos* de Verdi, en 1867, s'y conformera encore avec la scène de l'autodafé.

Néanmoins, ce qui impressionna surtout le jeune Wagner quand il découvrit *La Muette de Portici*, c'est que l'on passait insensiblement dans cette œuvre du récitatif aux airs et aux ensembles tandis que l'orchestre prenait part étroitement au drame. C'est sans doute cette continuité qui distingue *La Muette de Portici* d'un opéra-comique coupé de dialogues car, sur le plan du langage musical, Auber y est plus près de la richesse mélodique de l'opéra-comique (et de l'opéra italien) que de l'austère déclamation de l'opéra. On assiste ici, en somme, à la conquête d'un genre par un autre.

Dans *La Juive* (1835), *Guido et Ginevra* (1838) ou *La Reine de Chypre* (1841) d'Halévy, tout comme dans *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849) ou *L'Africaine* (1865) de Meyerbeer, la magie du spectacle trouve son équivalent dans les charmes de la partition, servis par des chanteurs et un orchestre de premier plan. La recherche de l'effet, au bon sens du mot, va faire passer le drame au second plan, lui qui avait joué jusqu'alors un rôle primordial à l'instar de l'opéra-comique. D'où le déclin fatal du grand opéra dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle tandis que l'opéra-comique allait

Copyrighted material

connaître un véritable renouveau.

4. Le renouveau de l'opéra-comique

Car, après avoir montré à l'opéra le chemin de la véracité, l'opéra-comique avait retrouvé son visage aimable et conventionnel. Il n'en devait pas moins produire des partitions de valeur, parfois dans les mêmes domaines, historique ou fantastique, que l'opéra.

Ainsi le livret du *Pré-aux-Clercs* (1832) d'Herold puise à la même source (Mérimée) que *Les Huguenots* avec quatre ans d'avance ; *Les Diamants de la couronne* (1841), d'Auber, s'inspirent d'un épisode de l'histoire du Portugal ; *Le Songe d'une nuit d'été* (1849), de Thomas, met en scène Shakespeare et la reine d'Angleterre. À ces trois opéras-comiques de caractère historique, mais sur le mode léger, on opposera le sérieux des *Mousquetaires de la reine* (1846), d'*Haydée* (1847) puis de *Manon Lescaut* (1856) d'Auber.

La Dame blanche (1825) de Boieldieu, d'après Walter Scott, qui enthousiasma Weber, *Zampa* (1831) d'Hérold, où une statue de femme entraîne le séducteur en enfer, *Le Cheval de bronze* (1835) d'Auber, tiré des *Mille et Une Nuits*, *Le Pardon de Ploërmel* (1859) de Meyerbeer, d'après une légende bretonne, incluent, pour leur part, une dimension fantastique.

Mais les sujets de pure comédie bourgeoise restent naturellement les plus nombreux. L'heureuse fécondité de Boieldieu domina le premier quart de siècle avec *Le Calife de Bagdad* (1800), *Ma Tante Aurore* (1803), *Les Voitures versées* (1808), *Jean de Paris* (1812), *Le Petit Chaperon rouge* (1818). La souplesse de la mélodie italianisante insuffle alors un sang nouveau à l'opéra-comique dont la grâce s'était perdue à force de se prendre au sérieux. Auber poursuivra dans la même direction avec la complicité de Scribe : *Fra Diavolo* (1830), dont la vogue n'a jamais cessé outre-Rhin, et *Le Domino noir* (1837), qui mit les espagnolades à la mode, n'ont guère de rides. Moins étincelante, la plume d'Adam a signé notamment *Le Postillon de Longjumeau* (1836), fantaisie historique qui fit sa gloire, des pochades comme *Le Chalet* (1834) ou *Le Toréador* (1849) et surtout *Si j'étais roi* (1852), où se dessine un ton nouveau.

Gérard CONDÉ

Voir aussi

• Paris
• Décors, lumières, costumes

Copyrighted material

Les Huguenots (Meyerbeer)

Opéra en cinq actes de Giacomo Meyerbeer créé en 1836

Emblème de tous les excès, sinon de toutes les tares, du grand opéra historique français après avoir été, pendant plus d'un demi-siècle, l'un des piliers du répertoire, *Les Huguenots* impose à la postérité oublieuse le respect dû à toute création artistique digne de ce nom. Car, avant de devenir un prototype, voire un poncif, il a été une aventure, il a offert au public étonné un spectacle dramatique et musical sans précédent, sur un sujet non conventionnel, dont la modernité faisait alors tout l'attrait.

Paul Dukas a pu écrire, lors de la reprise de l'ouvrage en 1897 : « La suprême habileté de Meyerbeer fut de donner au public de son temps l'illusion qu'il entendait ce qu'on appelle "de la grande musique" et qu'il la comprenait. » Mais, à l'époque de sa création à l'Académie royale de musique, le 21 février 1836, *Les Huguenots* ne fut pas seulement admiré par les snobs et les ignorants, il le fut aussi par la grande majorité des musiciens. Même Schumann, dans un article où il se déchaîne en 1837 contre un opéra qu'il juge artistiquement immoral, ne peut s'empêcher d'y reconnaître « plus d'une page meilleure, et aussi quelques élans plus nobles et plus élevés », du Chant de bataille de Marcel au Grand Duo, dont il apprécie le « travail musical » et le « flot d'idées ».

On trouverait sans peine, dans la partition des *Huguenots*, les éléments d'un chef-d'œuvre durable : une écriture vocale impeccable, une inspiration mélodique attrayante, un sens dramatique certain, une orchestration pleine de trouvailles ; il n'y manque qu'un style affirmé. On en est réduit à penser que Meyerbeer manquait de personnalité : il n'empruntait et n'imitait ni plus ni moins que Wagner, Verdi ou Berlioz, mais il ne s'appropriait pas suffisamment ces ingrédients et n'en tirait que des effets à court terme. Tout ce qu'il y a de bon dans *Les Huguenots* a été développé dans des ouvrages qui ont pris leur place.

La donnée dramatique est empruntée par les auteurs du livret, Scribe et Deschamps, à la *Chronique du temps de Charles IX* de Mérimée. Par amour pour un gentilhomme protestant (Raoul), une demoiselle d'honneur de Marguerite de Valois (Valentine) embrasse, au soir de la Saint-Barthélemy, la religion réformée que son amant refuse d'abjurer ; elle mourra héroïquement avec lui.

Copyrighted material

On a beaucoup loué la vérité dramatique des *Huguenots* ; l'intrigue n'en est pas moins pleine d'invraisemblances et ce qui passait à l'époque pour réaliste nous semble aujourd'hui plutôt prosaïque. L'artifice et la convention règnent en maîtres mais est-ce nécessairement un défaut ? Meyerbeer se montrait extrêmement exigeant dans le choix des chanteurs, méticuleux dans la réalisation de ses ouvrages. Il ne laissait rien au hasard, remodelait sa partition au gré des productions et des interprètes successifs, le fini de l'exécution étant l'âme et la raison d'être de ces architectures « en creux ». Avec une distribution prestigieuse, des décors et des costumes inventifs, un orchestre de premier ordre, *Les Huguenots* peut retrouver vie. Si l'on objecte qu'il brillerait alors d'une lumière empruntée, admettons tout au moins qu'un tel clair de lune ne serait pas indigne d'un coucher de soleil.

Gérard CONDÉ

Copyrighted material

Les Troyens (Berlioz)

Opéra en cinq actes d'Hector Berlioz, créé en 1863 (pour la seconde partie) et en 1890 (dans son ensemble)

L'échec de *Benvenuto Cellini*, en 1838, l'impossibilité de mener à bien la composition de *La Nonne sanglante*, victime de la mauvaise volonté d'Eugène Scribe, auteur du livret, avaient fini par détourner Berlioz de donner au théâtre lyrique l'ouvrage sur un sujet antique dont il rêvait depuis des années. C'est la princesse Carolyne de Sayn-Wittgenstein, l'amie de Liszt, qui, en piquant son amour-propre au sujet de Wagner, réussit à lui faire entreprendre, en 1856, la rédaction du livret *Les Troyens* puis la composition de la musique, virtuellement achevée au printemps 1858. Berlioz put alors confier à Émile Deschamps : « J'ai cédé à un entraînement irrésistible ; j'ai satisfait une violente passion [pour Virgile] qui éclata dans mon enfance et n'a fait depuis lors que grandir. »

Les deux premiers actes se passent à l'intérieur de la ville de Troie où, malgré les mises en garde de Cassandre, le Cheval abandonné par les Grecs est introduit en grande pompe. Échappant au massacre, Énée et ses compagnons quittent la ville pour sauver le trésor de Priam, tandis que Cassandre incite les Troyennes à se donner la mort plutôt que de tomber aux mains des vainqueurs. L'action se transporte ensuite à Carthage, où la reine Didon accueille la flotte errante des Troyens. Après avoir combattu Iarbas qui voulait imposer à Didon une union détestable, Énée devient l'amant de la reine au cours d'une partie de chasse. Les fêtes se succèdent mais les dieux rappellent au Troyen que son destin est de fonder une nouvelle Troie en Italie. Le héros obéit, le cœur brisé, et Didon se donne la mort.

Berlioz suit fidèlement le récit de Virgile, mais il étoffe parfois ce que le poète se borne à suggérer : l'amour de Chorèbe pour Cassandre, par exemple, ainsi que le rôle capital de cette dernière. Il prend aussi quelques libertés judicieuses : il imagine le suicide héroïque des Troyennes sous l'impulsion de Cassandre (qui, selon la légende, aurait été emmenée en captivité par Agamemnon), pour former un final plus poignant que la simple destruction matérielle de la ville. Au *Marchand de Venise* il emprunte les paroles du duo d'amour entre Didon et Énée ; il invente le jeune matelot Hylas, allusion avouée à son fils, Louis, qui sillonne les mers ; il compose un duo prosaïque des sentinelles qui, par le contraste qu'il forme avec le reste, produit un effet proprement

Copyrighted material

shakespearien. Dans le même esprit, Berlioz fait réapparaître les ombres d'Hector, de Cassandre, de Chorèbe, de Priam. Ce sont elles qui décident Énée à achever sa mission et non pas Jupiter. Enfin, pour établir un lien organique entre ses deux héroïnes au destin également tragique, Berlioz donne à Didon expirante la faculté qu'avait reçue Cassandre de prévoir l'avenir : la naissance d'Hannibal, la ruine de Carthage et le triomphe de Rome.

Tout en se défiant des conventions de l'opéra à numéros, Berlioz ne voulait pas renoncer aux structures des airs et des ensembles, à condition qu'elles fussent justifiées dramatiquement. « Ce qu'il y a d'immensément difficile là-dedans, écrivait-il à la princesse Carolyne, c'est de trouver la *forme* musicale, cette forme sans laquelle la musique n'existe pas, ou n'est plus que l'esclave humiliée de la parole. C'est là le crime de Wagner ; il veut la détrôner, la réduire à des *accents expressifs*, en exagérant le système de Gluck (qui, fort heureusement, *n'a pas réussi* lui-même à suivre sa théorie impie). Je suis pour la musique appelée par vous-même *libre*. Oui, libre et fière, et souveraine, et conquérante, je veux qu'elle prenne tout, qu'elle assimile tout. »

Hormis le découpage en cinq actes et certains éléments spectaculaires (marche, cortèges, ballet), l'esthétique des *Troyens* n'a presque rien en commun avec celle du grand opéra romantique français ; elle renoue avec celle de Gluck et de l'*Idoménée* de Mozart, dont la richesse musicale préfigure celle de Berlioz. *Les Troyens* n'en a pas moins été conçu pour l'Opéra de Paris, avec l'espoir que Napoléon III aurait à cœur d'en faire un événement comparable à la création d'*Ossian* de Lesueur ou de *La Vestale* de Spontini sous le règne de son oncle. Quand il s'avéra qu'il n'y avait rien à attendre de ce côté-là, Berlioz accepta la proposition du Théâtre-Lyrique de présenter seulement les trois derniers actes, redécoupés en cinq, sous le titre *Les Troyens à Carthage*, le 4 novembre 1863.

L'œuvre intégrale, dont la première partie s'intitulait désormais *La Prise de Troie*, sera créée en allemand à Karlsruhe, en deux soirées, les 6 et 7 décembre 1890. Pendant près d'un siècle, *Les Troyens* sera considéré comme un diptyque et l'on ne jouait les deux volets le même soir qu'au prix de mutilations plus ou moins sévères, et ce jusqu'à la première intégrale donnée au King's Theatre de Glasgow en 1969 sous la direction d'Alexander Gibson. On put alors constater que le minutage n'excédait pas celui des grands opéras de Wagner. Il n'en est pas moins vrai que *Les Troyens* peut paraître long parce que l'attention doit toujours rester en éveil. La partition, en effet, ne comporte pratiquement pas de reprises textuelles. À cela s'ajoute le fait que le personnage d'Énée n'est pas assez central pour servir de lien entre deux actes dominés par la haute figure de

Copyrighted material

Cassandre et trois par celle non moins haute de Didon.

Gérard CONDÉ

Copyrighted material

L’opéra romantique allemand

Divisée en une multitude de petits États, l’Allemagne des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles souffre d’un complexe en matière d’identité culturelle : méprisant une langue allemande jugée trop populaire, les cours princières et ducales ne tolèrent que des œuvres françaises en matière de théâtre et italiennes en matière d’opéra. Mozart lui-même, malgré ses chefs-d’œuvre écrits en italien (*Les Noces de Figaro*, *Don Giovanni* ou *Cosí fan tutte*), s’en indigne : « Pour moi, je suis du côté des Allemands, quelque peine que cela doive me coûter encore. Toutes les nations qui nous entourent ont leur opéra. Pourquoi pas l’Allemagne ? L’allemand ne serait-il pas une langue qui se chante ? Comme la française, l’italienne ? L’allemand ne serait-il pas plus facile à chanter que le russe ? Je vais écrire un opéra allemand pour moi tout seul. » C’est le genre populaire du *singspiel*, développé par Hiller et Gluck puis porté à son degré d’achèvement par *L’Enlèvement au sérail* et *La Flûte enchantée*, qui permit l’éclosion d’un répertoire national. Mais si certains souverains, tels Joseph II à Vienne ou Frédéric Guillaume IV à Potsdam, sont prêts à soutenir cette entreprise, les *Nationaltheater* repassent bien vite aux mains des « welsches », les latins. Et ce n’est pas le *Fidelio* de Beethoven qui y changera quelque chose : autour de 1815, c’est Rossini qui triomphe partout.

1. La musique, essence du monde

Après l’impasse de la veine populaire, c’est une autre voie qu’empruntera le patriotisme culturel pour imposer un opéra allemand : le romantisme. Le triomphe en 1821 du *Freischütz* de Weber à Berlin où la vie théâtrale était entre les mains de l’Italien Spontini, peut être considéré de ce point de vue comme un véritable acte de naissance national.

Mais il marque aussi l’accomplissement d’une esthétique née une vingtaine d’années auparavant grâce à un cercle de poètes réunis autour des frères August Wilhelm et Friedrich Schlegel, et de la revue *Athenäum*, une esthétique qui ne tardera pas à faire de la musique et de l’opéra l’art suprême. Une idée commune unit ces poètes à Novalis, Wackenroder ou Tieck : la musique possède la capacité d’exprimer l’inexprimable, de dire l’indicible, elle est le langage du visionnaire capable de déchiffrer les signes cachés de l’univers. Si, depuis Aristote, il paraît acquis que les arts sont une imitation de la nature, la musique, elle,

Copyrighted material

ne reproduit pas. Elle n'a pas besoin de passer par la médiation qu'est la représentation : elle est en contact direct avec l'essence du monde.

« Les sons ne sont pas l'expression de la chose, ils sont la chose même », écrivait déjà Chabanon. Une thèse reprise à son compte par Schopenhauer, philosophe romantique par excellence, et pour qui la musique ne représente pas la surface des phénomènes mais leur être même. Seul le musicien est donc en mesure de déchirer le voile de l'illusion pour accéder aux énigmes de l'univers. Les moments privilégiés où le génie pénètre le domaine de l'inconnu sont la nuit et le rêve, lorsque la frontière entre les deux mondes, celui de la raison et celui de l'irrationnel, s'abolit. D'où l'omniprésence, dans le romantisme allemand, du fantastique, cette brisure par laquelle le surnaturel s'introduit dans la réalité.

2. Les précurseurs

E. T. A. Hoffmann est le meilleur porte-parole possible de cette esthétique. À la fois poète et musicien, l'auteur des célèbres contes était le maître de la « fantaisie » au sens d'imagination créatrice et quasi improvisatrice, de l'« Humor » romantique, qui tient à la fois de l'humour et de l'humeur, et de l'hallucination, qui ouvre un monde de folie où la nature apparaît comme un « hiéroglyphe du divin ». Hoffmann faisait confiance à la musique pour donner corps à cet univers conflictuel et fragmenté : la *Cinquième Symphonie* de Beethoven et par-dessus tout le *Don Giovanni* de Mozart représentaient pour lui les meilleurs exemples de cette exaltation libératrice. Et il appelait de ses vœux l'avènement du seul genre capable de matérialiser son rêve : l'opéra romantique.

Il se mit lui-même au travail en composant en 1816 *Ondine*, sur un livret du poète La Motte-Fouqué. Une créature aquatique aspire à vivre un amour humain, mais l'univers des esprits ne s'unit pas impunément à celui des mortels. Que l'homme rejoigne sa fiancée dans l'eau, et il meurt noyé ; que l'ondine vive avec son fiancé dans le monde des hommes, et elle perd ses attributs essentiels. À la base de l'opéra romantique, on trouve cette faille, cette incommunicabilité entre deux mondes, malgré la présence de passeurs potentiels. À ces ingrédients, il en manque un, et de taille, pour qu'*Ondine* soit un succès : la musique ! Si le livret est bien romantique, la musique reste d'un classicisme assez académique : avec dépit, Hoffmann devra bien admettre que son talent de compositeur n'est pas à la hauteur de ses ambitions d'écrivain.

Beaucoup plus réussi, le *Faust* de Ludwig Spohr, créé par Weber à Prague la même année. Inspiré d'un roman de Klinger, ce *Faust*, qui

Copyrighted material

commence après l'épisode de Marguerite, est redevable à plus d'un titre à *Don Giovanni*, tout en alternant dialogues parlés et morceaux mis en musique, comme dans le *singspiel*. L'écriture orchestrale de Spohr est autrement élaborée que celle d'Hoffmann, et le raffinement de la réalisation séduisit Zelter, le conseiller musical de Goethe. Mais l'égalité des proportions, l'harmonie de l'ensemble peinent encore à donner des contours musicaux à « l'inquiétante étrangeté » à laquelle les romantiques étaient si réceptifs. Il faut donc attendre la création du *Freischütz* de Weber, en 1821, pour voir apparaître le chef-d'œuvre fondateur de l'opéra romantique.

3. Un chef-d'œuvre exemplaire

Lui aussi descendant du *singspiel* mozartien par l'alternance du parlé et du chanté, et le mélange du savant et du populaire, *Le Freischütz* innove à plus d'un titre. Pour la première fois, c'est la musique, et non plus seulement le texte, qui tente d'explorer les régions inconnues de l'horreur et de l'angoisse : à la magie noire de l'intrigue correspond une musique horrifique, culminant dans la fameuse scène de la Gorge aux Loups. En virtuose de l'orchestre, Weber confère à la musique un rôle nouveau : celui de la suggestion, de l'évocation, sinon de la description. L'ouverture, déjà, est en soi un condensé du drame, notamment par le recours à des thèmes musicaux qui ne sont certes pas encore des leitmotive tels que les comprendra Wagner, mais qui dessinent déjà un parcours narratif.

Peu satisfaits d'être encore esclaves du genre du singspiel, Weber et Spohr poursuivent simultanément la même recherche, celle de la continuité absolue de la mise en musique. Ils rêvent tous deux d'une forme « organique », l'une des plus grandes utopies romantiques. Prônant désormais l'écriture *durchkomponiert*, sans césure entre les numéros clos de l'opéra traditionnel, ils expérimentent le procédé en 1823, Weber avec *Euryanthe* et Spohr avec *Jessonda*. Certes, on reconnaît encore des airs et des récitatifs, mais pour la première fois, l'ensemble de l'œuvre est orchestré. Le fantastique voit sa place se réduire : *Euryanthe*, notamment, s'inspire bien davantage de la veine chevaleresque, composante majeure d'une époque marquée par la lecture de Walter Scott. Weber devait d'ailleurs illustrer par la suite la troisième grande tendance de cette première génération romantique, celle du merveilleux, avec son opéra féerique *Obéron*, créé en 1826 à Londres.

C'est cependant la tendance fantastique qui connaîtra la plus riche postérité, en particulier avec les opéras de Heinrich Marschner. *Le Vampire* (1828) et *Hans Heiling* (1833) sont en effet de véritables

Copyrighted material

archétypes d'opéras romantiques, inspirés de la littérature gothique anglaise (Lewis, Walpole, Ann Radcliffe). Mettant l'une et l'autre en scène un personnage surnaturel aspirant à communier avec le monde des vivants, ces deux œuvres, aujourd'hui bien oubliées, n'ont pas été sans influence sur Richard Wagner, qui porta le genre à son apogée. Ce n'est pas par un hasard si quatre des premiers opéras du compositeur portent le sous-titre d'« opéra romantique » : *Les Fées* (1833), *Le Vaisseau fantôme* (1843), *Tannhäuser* (1845) et *Lohengrin* (1850). Condamné à l'errance éternelle pour avoir défié la nature, le Hollandais volant du *Vaisseau fantôme* est bien un parent du vampire, mort parmi les vivants, que seul le sacrifice de l'être aimé peut sauver. C'est une vision pessimiste du monde, qui culminera dans la fin tragique de *Lohengrin* : si le choix des personnages (un couple de lumière et un couple noir qui s'opposent) et le contexte chevaleresque rappellent fortement *Euryanthe*, la différence essentielle tient à la fin de *Lohengrin*, une fin sans issue qui en fait le seul opéra entièrement tragique de Wagner. Ce qui nous est ici proposé par le compositeur, c'est une œuvre sur l'antagonisme et l'incommunicabilité : entre le monde du Graal et celui des humains d'abord, entre paganisme et christianisme ensuite, mais aussi entre l'homme et la femme, et entre l'ancien et le nouveau monde.

Christian MERLIN

Voir aussi

• Mozart et l'avènement du théâtre lyrique
• Techniques d'écriture

Copyrighted material

Hans Heiling (Marschner)

Opéra de Heinrich Marschner, créé à Berlin en 1833

Entre *Le Freischütz* et *Le Vaisseau fantôme*, le *Hans Heiling* de Marschner passe pour l'un des sommets de l'opéra romantique allemand, mais la France persiste à tout ignorer de ces chaînons manquants entre Weber et Wagner, auxquels il faudrait ajouter Albert Lortzing, auteur d'une *Ondine*.

Heinrich Marschner (1795-1861) se place entre Weber et Wagner : à la fois sur le plan des dates et sur celui de la biographie, puisqu'il succéda au premier et précéda le second au poste de chef d'orchestre de l'Opéra de Dresde.

La postérité a été sévère envers les bons faiseurs, leur préférant les génies, ceux qui apportent quelque chose d'original à la création. Pourtant, on ne saurait dénier à Marschner la place qui lui revient au sein d'un courant auquel Wagner n'aurait peut-être pas donné une telle impulsion sans les recherches de ses prédécesseurs. *Hans Heiling* est représentatif de la préoccupation essentielle du romantisme fantastique d'outre-Rhin : l'incommunicabilité entre le monde naturel des humains et celui, surnaturel, des esprits. La situation est ici inversée par rapport au thème traditionnel d'Ondine : c'est cette fois un homme qui cherche à mener la vie d'un mortel en gagnant l'amour d'une jeune fille, qui sent pourtant bien qu'elle n'appartient pas au même monde que ce lutin doté de pouvoirs magiques.

L'écriture musicale rend compte avec habileté et une grande force de suggestion de cette division du monde en deux sphères : les danses paysannes, chansons à boire et autres marches nuptiales du monde des humains sont dans la tradition populaire du *singspiel*, ce qu'atteste la présence de dialogues parlés, tandis que les chœurs d'esprits et les musiques d'elfes et de fantômes sont écrits en continu, sans être interrompus par la parole. Le rôle principal, confié à un baryton comme le sera celui du *Vaisseau fantôme*, fut chanté à la création par le librettiste en personne : Eduard Devrient, beau-frère de la grande Wilhelmine Schröder-Devrient, interprète du rôle-titre de *Fidelio* du vivant de Beethoven, et future créatrice de *Rienzi* et du *Vaisseau fantôme* à la demande de Wagner.

Copyrighted material

On est donc en terrain connu, presque en famille. Et si les scènes populaires sont plus proches de Lortzing et de Boieldieu que de Weber, les pages fantastiques recèlent des moments de haute inspiration comme le mélodrame n^{0} 12 où se mêlent parlé, chanté et fredonné à bouche fermée, sur un fond orchestral inquiétant à souhait : on est dans la meilleure veine, digne du *Freischütz*, du *Fierrabras* de Schubert ou des musiques de scène de Mendelssohn. Quant à la dette de Wagner, elle éclate dans la scène de la Reine des esprits (n^{o} 9) où apparaît déjà, très littéralement, ce qui deviendra le leitmotiv de la mort dans *L'Anneau du Nibelung*.

Christian MERLIN

Copyrighted material

Le Freischütz (Weber)

Opéra en trois actes de Carl Maria von Weber créé à Berlin en 1821

Par son intrigue populaire, son atmosphère de forêts hantées, ses chœurs de chasseurs ponctués par des sonneries de cors, *Le Freischütz* a vite conquis le public allemand. Quant à la nouveauté de son écriture orchestrale, elle a fait date et influencé de nombreux compositeurs, en particulier Richard Wagner, dont les premiers opéras romantiques présentent une dette certaine envers Weber.

Max, un chasseur, est candidat à un concours de tir dont l'enjeu est la main de la jeune Agathe, fille du forestier Kuno. Habile tireur mais rendu inquiet par plusieurs contre-performances récentes, Max tombe sous la coupe de Kaspar, qui pratique la magie et communique avec les forces démoniaques. Au deuxième acte, dans la fameuse scène dite de la Gorge aux Loups, Kaspar entre en contact avec Samiel, personnification du diable, et, entouré d'apparitions plus terrifiantes les unes que les autres, fond les sept balles magiques destinées à fausser le résultat des épreuves. L'acte III est celui du concours : le pacte diabolique ourdi par Kaspar va se retourner contre lui, grâce à l'intervention providentielle d'un saint ermite. Max, qui se repent, se voit condamné à une année d'épreuve au terme de laquelle il pourra épouser Agathe : « *happy end* » probablement imposé par la censure.

Le Freischütz, qui mérite bien évidemment d'être écouté dans son entier, contient des pages qui sont passées à la postérité. En voici un bref inventaire.

Ouverture. Célébrissime, elle est devenue une pièce de concert à part entière. Anticipant sur des thèmes réutilisés dans la suite de l'œuvre et attachés à un personnage ou à un sentiment, elle nous plonge d'emblée dans le paysage type du romantisme allemand : la forêt, avec l'attrait mêlé d'inquiétude qu'elle exerce sur l'homme, en l'occurrence Max, présent à travers la clarinette tant aimée de Weber, tandis qu'un sinistre accord de septième diminuée signale la présence du mal. Elle se termine sur l'exposé triomphal, par tout l'orchestre, du thème lyrique de l'amour d'Agathe.

Valse, récitatif et air de Max (n^{o} 3). Ce morceau commence comme un ländler, danse populaire à trois temps répandue en Allemagne du Sud et

Copyrighted material

en Bohême, et qui confère au *Freischütz* un aspect folklorique. L'air de ténor est typique de la technique de Weber consistant à faire se succéder des climats et des couleurs fort différents, entre l'évocation très mélodieuse d'Agathe et d'une nature rassurante, et celle, anxieuse, d'une malédiction ourdie par les forces du mal.

Scène et air d'Agathe (n° 8). Ce grand air de bravoure commence sur un tempo très lent qui en fait un véritable hymne à la nuit, à la manière des poètes romantiques allemands, de Novalis en particulier, pour qui la nuit est le domaine de l'intuition : on n'y voit pas avec les yeux mais avec le cœur. L'héroïne contemple la nature avec un calme teinté de nostalgie, qui se meut progressivement en angoisse. Mais l'air se termine, comme l'ouverture, dans l'effusion du thème amoureux.

Finale du deuxième acte (n° 10). Il s'agit de la fameuse scène de la Gorge aux Loups, premier exemple accompli de « fantastique musical ». Composée selon la technique dite du mélodrame (des voix parlées sur un accompagnement musical), déjà prisée de Mozart (*Zaïde*) et de Beethoven (deuxième acte de *Fidelio*) et qui a pour particularité de brouiller les repères, elle est passée à la postérité comme l'une des musiques les plus prenantes et les plus fascinantes jamais écrites. Kaspar y fond les sept balles magiques censées infléchir le résultat du concours de tir, mais chaque passe magique provoque des apparitions et des tempêtes surnaturelles toutes plus effrayantes les unes que les autres, admirablement restituées par l'écriture orchestrale et chorale de Weber.

Cavatine d'Agathe (n° 12). Il s'agit du second air d'Agathe, empreint cette fois d'un climat de ferveur, à la façon d'une prière pleine d'intimité et de douceur.

Romance, récitatif et air d'Ännchen (n° 13). L'opéra nous a habitués au contraste des couples, des personnalités et des classes sociales. La comtesse des *Noces de Figaro* a sa Suzanne, Constance de *L'Enlèvement au sérail* sa Blondchen et Léonore de *Fidelio* sa Marcelline. Ici, Ännchen, l'amie fidèle d'Agathe, fait figure de soubrette et de confidente qui tente de compenser par l'humour et la dérision la mélancolie de sa partenaire. Musicalement, cela se traduit par une écriture piquante, débordant de verve et d'une grande agilité technique.

Chœur des chasseurs (n° 15). Passage obligé de l'opéra romantique allemand, avec ses cors robustes et son chant viril, cette page, où l'on sent toute la saveur du terroir, est le cheval de bataille des chorales masculines d'outre-Rhin. Le mélange du savant et du populaire constitue l'une des caractéristiques majeures du romantisme allemand.

Copyrighted material

Christian MERLIN

Copyrighted material

Wagner et l’art total

La vie de Richard Wagner se compose de sept grandes étapes. La première correspond à ses années de formation, entre 1813 et 1832. Son père meurt l’année de sa naissance, à Leipzig, et dès l’année suivante, en 1814, sa mère se met en ménage avec l’acteur Ludwig Geyer, un amoureux des arts qui joue un rôle important dans la sensibilité esthétique du petit garçon, mais qui décède lui aussi très vite, en 1821. Il semble que la question de l’identité réelle de son père ait constitué pour le jeune Richard un point d’interrogation crucial. Il commence à composer dès 1829 (sa *Symphonie en ut majeur* est créée en 1832) et écrit des pièces de théâtre qu’il ne met pas en musique (*Leubald, Les Noces*).

1. Des débuts difficiles

Les années 1833-1841, deuxième étape, sont des années de vache enragée. Passionné par le théâtre, Wagner opte cependant pour la carrière musicale. En 1833, il obtient un poste de chef des chœurs à Würzbourg et compose son premier opéra, *Les Fées*. Le deuxième, *La Défense d’aimer*, est créé à Magdebourg en 1836, année de son mariage avec l’actrice Minna Planer, union qui se révélera pour le moins houleuse. Le compositeur écrit de nouveaux livrets non mis en musique (*La Sublime Fiancée, L’Heureuse Famille des ours*), et se voit nommé en 1837 directeur musical à Königsberg puis à Riga, qu’il quitte en 1839 dans des conditions rocambolesques pour s’installer à Paris. Il y achève *Rienzi* et commence *Le Vaisseau fantôme*. Mais, à sa grande déception, l’Opéra de Paris refuse de jouer ses œuvres.

Entre 1841 à 1849, troisième étape, Wagner goûte aux premiers succès. Car si Paris ne s’intéresse pas à lui, Dresde lui fait un triomphe lors de la création de *Rienzi* en 1842, année où il écrit aussi les livrets des *Mines de Falun* et de *La Sarrazine*, non composés. Sa carrière est lancée. En 1843, il est nommé *Kapellmeister* de la cour de Saxe. À Dresde encore, il crée *Le Vaisseau fantôme* et la cantate chorale *La Cène des apôtres*. En 1845, ce sera *Tannhäuser*. Il se plonge alors dans les légendes médiévales et écrit un *Frédéric Barberousse* non mis en musique. 1848 voit l’achèvement de *Lohengrin* et la première ébauche du *Mythe des Nibelungen*, qui deviendra le *Ring*, son plus vaste projet. Influencé par le socialisme révolutionnaire de Bakounine et l’athéisme matérialiste de Feuerbach, il rédige les livrets non composés d’un *Jésus de Nazareth* et

Copyrighted material

d'un *Wieland le forgeron*, et participe à l'insurrection de 1849. Sous le coup d'un mandat d'arrêt, il se réfugie à Zurich où il écrit deux essais théoriques dont les titres sont des déclarations d'intention : *L'Art et la révolution* et *L'Œuvre d'art de l'avenir*.

2. Une vie d'exilé

La quatrième étape de la vie de Wagner (1850-1863) se déroule en exil. C'est sans lui qu'en 1850 *Lohengrin* est créé à Weimar sous la direction de Liszt. La même année, Wagner rédige deux nouveaux essais : *Opéra et drame*, vaste tentative de justification de son projet esthétique, et l'affligeant *Le Judaïsme dans la musique*, pamphlet antisémite. À partir de 1851, il vit de la générosité de ses amis, achève le poème du *Ring* et l'imprime deux ans plus tard. Dépressif, il est attiré par Mathilde Wesendonk, l'épouse de son hôte et mécène, et son couple avec Minna bat de l'aile.

En 1854 la découverte de la philosophie de Schopenhauer l'influence durablement, infléchissant sa vision du monde vers moins d'utopie et plus de métaphysique. Il esquisse un projet d'opéra bouddhiste, *Les Vainqueurs*, qu'il ne mènera pas à bien, achève *La Walkyrie* et commence *Siegfried* en 1856 pour s'interrompre en 1857. Au plus fort de sa passion pour Mathilde, il écrit *Tristan et Isolde*, séjourne à Venise puis s'installe à Paris en 1859. Il y donne des concerts qui ont un grand retentissement : les premiers wagnériens français, Baudelaire en tête, sont acquis à sa cause, mais la création parisienne de *Tannhäuser* en 1861 est un nouvel échec. En 1862, il obtient l'amnistie des autorités saxonnes, s'installe près de Mayence et quitte définitivement Minna. Il est vrai qu'il est alors amoureux de Cosima, la fille de Liszt et de Marie d'Agoult, et l'épouse du chef d'orchestre Hans von Bülow, fervent wagnérien.

3. L'indépendance

Suit alors une cinquième période dans la vie de Wagner, de 1864 à 1870, marquée par une indépendance financière inespérée, grâce au mécénat de Louis II de Bavière, qui éprouve pour son œuvre une passion presque obsessionnelle. Le musicien s'installe à Munich avec Cosima, une union libre qui fait scandale. *Tristan et Isolde* y est créé sous la direction de Bülow en 1865. À la mort de Minna, l'année suivante, les amants s'installent à Tribschen, près de Lucerne, et Richard dicte son autobiographie, *Ma Vie*. En 1867, il achève *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, créé un an plus tard à Munich, toujours par Bülow. Il reprend alors la composition du *Ring* et épouse Cosima. Il compose la pièce instrumentale *Siegfried-Idyll* pour l'anniversaire de sa femme et rédige un

Copyrighted material

essai sur Beethoven.

4. Un festival pour une œuvre

Ses dernières années, de 1871 à 1883, sont consacrées à sa plus grande utopie. Wagner caressait en effet depuis longtemps l'idée de construire un théâtre pour y héberger un festival exclusivement destiné à son œuvre : après avoir envisagé Zurich, puis Munich, il porte son choix sur la petite ville de Bayreuth, en Franconie. La première pierre du Festspielhaus est posée en 1872, et en 1874, année de l'achèvement du *Crépuscule des dieux*, les Wagner s'installent dans la villa (Wahnfried) qu'ils y ont fait construire. Le compositeur a enfin pris racine. Le premier festival a lieu en 1876 : on y crée la tétralogie complète. Dès l'année suivante, Wagner travaille à *Parsifal* qui sera créé à Bayreuth en 1882. Il meurt à Venise le 13 février 1883.

5. Le grand projet wagnérien

Aujourd'hui encore, Richard Wagner intrigue, fascine, voire fait peur. Il est vrai qu'un pareil exemple de créateur, à la fois musicien, poète (il est l'auteur de tous ses livrets) et penseur est sans précédent, mais aussi sans postérité. Les drames wagnériens sont tellement riches de significations qu'on peut être tenté de leur faire dire ce que l'on veut : les nazis y trouvèrent une glorification de la mythologie germanique, les marxistes une dénonciation du pouvoir de l'argent ; les chrétiens y voient la recherche du Salut, les bouddhistes le renoncement au désir, les jouisseurs un hymne à l'amour et les ascètes un éloge de la spiritualité ; les conservateurs se plaisent à y reconnaître un culte du passé et les progressistes un appel vibrant à la nouveauté. Le combat entre l'ancien et le nouveau est d'ailleurs l'un des thèmes favoris de Wagner, qui trouve son accomplissement dans *Les Maîtres Chanteurs*, vibrant plaidoyer pour le progressisme en art.

Musicalement, Wagner vénère par-dessus tout Beethoven, l'homme qui, selon lui, a libéré la musique de l'étroitesse des conventions et des formes, et a su le premier l'unir au drame : c'est ainsi que l'ouverture dite *Léonore n^{o} 3* serait préférable à l'opéra qu'elle introduit, *Fidelio*, car elle donne en quelques minutes un véritable condensé de l'action, à l'aide des seuls instruments. Wagner est aussi l'héritier direct de l'opéra romantique allemand porté à son apogée par Weber : ses premières grandes œuvres lyriques, *Le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser* et *Lohengrin*, en portent encore la marque.

Mais, progressivement, se dessine le grand projet wagnérien : celui

Copyrighted material

d'un drame musical où s'abolissent les schémas traditionnels, au profit d'une plus grande continuité de l'expression et d'une union intime entre le verbe et la musique. La tétralogie de *L'Anneau du Nibelung* (*L'Or du Rhin*, *La Walkyrie*, *Siegfried* et *Le Crépuscule des dieux*) en est un premier exemple, avant le sommet que constitue *Tristan et Isolde*, où Wagner réalise à la perfection ses deux objectifs : d'une part, une musique qui ne connaît plus de début, de milieu et de fin, se présente comme un pur devenir, que le compositeur préférera finalement qualifier d'« art de la transition » plutôt que de « mélodie infinie » ; d'autre part, une action entièrement tournée vers l'intériorité des personnages et non plus vers des épisodes anecdotiques.

6. Un univers mythique

C'est tout un univers mythique qui voit ainsi le jour, un univers où les héros cherchent à transcender l'espace et le temps afin d'échapper à une malédiction dont ils sont tous victimes : Wagner croit en effet que la vie est une souffrance, car, en voulant affirmer leur existence individuelle, les hommes ont rompu l'unité originelle. Comme le Hollandais du *Vaisseau fantôme*, navigateur condamné à errer sur les mers, ou Amfortas dans *Parsifal*, prêtre condamné à célébrer sans fin l'office mais pour qui chaque célébration est une nouvelle torture, le cercle est vicieux, à l'image de l'anneau du Nibelung. À l'origine : la transgression d'un interdit. Le but : répondre à la question « comment arrêter une roue qui tourne ? », que pose le dieu Wotan dans *La Walkyrie*.

Afin d'atteindre l'apaisement dans la mort rédemptrice qui leur est refusée, les personnages wagnériens cherchent dans leur propre passé la clé de leur souffrance actuelle : ils font donc le chemin à l'envers. Si la dramaturgie classique d'une pièce de théâtre est une dramaturgie dynamique, tout entière dirigée vers le dénouement, celle du drame wagnérien est régressive, démarche que pratique la psychanalyse, dont on trouve chez Wagner tant de signes avant-coureurs. D'où l'omniprésence des récits dans ce théâtre finalement plus narratif que dramatique.

Et de fait, l'invention musicale la plus fascinante de Wagner, le leitmotiv (terme qui n'est pas de lui mais de son disciple Hans von Wolzogen), constitue bien un procédé de romancier ou de conteur. Wagner ne disait-il pas, à propos de la marche funèbre du *Crépuscule des dieux* : « J'ai composé un chœur grec, mais qui serait pour ainsi dire chanté par l'orchestre » ? La partition orchestrale prend ainsi son autonomie par rapport aux voix, ce qui concourt à l'allongement considérable des opéras. Le leitmotiv est également un fascinant procédé formel, qui permet d'unifier des partitions privées de l'alternance

Copyrighted material

habituelle entre des morceaux clos sur eux-mêmes (récitatifs, airs, ensembles, etc.) : par leur plasticité – ils sont en général courts et aisément transformables –, les motifs permettent de créer un tissu musical mouvant, qui se modifie en permanence à l'image d'un organisme vivant, comme si la musique s'engendrait elle-même. Toute l'avant-garde musicale du XX^{e} siècle s'en est inspirée.

Cette conception de l'art trouve sa formulation dans la notion « d'œuvre d'art totale » (*Gesamtkunstwerk*), souvent mal comprise : plus qu'une addition de modes d'expression artistiques différents, Wagner y voyait surtout une utopie sociale comme l'avait été la tragédie grecque, qui abolissait la séparation entre le citoyen et l'œuvre d'art. L'union de la cité s'y réalise autour de l'esprit public, galvaudé par le capitalisme naissant. D'où l'idée de « festival », ce type de manifestation étant conçu comme une rupture avec le divertissement bourgeois, purement mercantile. Il est vrai que Wagner fut d'abord le compagnon de route des socialistes révolutionnaires, avant de diluer ses convictions politiques dans un syncrétisme assez confus, prétexte à toutes les récupérations.

7. Wagner et après ?

L'influence exercée par Wagner sur les générations suivantes est à la fois considérable et réduite. On trouve bien sûr dans son sillage quelques épigones, comme son ancien assistant Engelbert Humperdinck, dont le féerique *Hänsel et Gretel* ne cache pas sa dette envers le maître de Bayreuth, tant par l'orchestration que par la dérivation des thèmes, même si le climat de conte populaire confère à cette œuvre une légèreté et une transparence que l'on n'associe pas spontanément au monde wagnérien.

Au-delà de ces quelques manifestations sporadiques, l'individualité de Wagner était si forte qu'il ne créa pas à proprement parler d'école. Pourtant, il fut un point d'ancrage et une référence (au besoin négative) pour bien des musiciens, obligés de se définir par rapport à lui. C'est évident chez les wagnériens français comme Ernest Chausson avec son *Roi Arthus* ou Vincent d'Indy avec son *Fervaal*, et même chez Debussy : l'auteur de *Pelléas et Mélisande* met trop d'ardeur à se déclarer libéré de l'emprise wagnérienne pour que cela soit tout à fait crédible, et il n'est que d'écouter les interludes orchestraux de *Pelléas* pour entendre presque littéralement *Parsifal*. À wagnérien, wagnérien et demi : l'Espagnol Isaac Albeniz, complice d'âme des Français, a su mêler dans son opéra inachevé *Merlin*, tiré de la Table ronde, une harmonie et une écriture vocale héritées du maître de Bayreuth à un impressionnisme beaucoup plus latin.

Copyrighted material

Chez les Allemands, si Bruckner se réclame de Wagner au point de lui dédier sa *Troisième Symphonie*, il en retient plus l'orchestration que la forme et la technique de développement. Mahler dirigea Wagner avec passion, mais son langage harmonique s'en éloigne complètement. Formé dans le moule de Bayreuth, Strauss (« l'autre Richard ») a magistralement réussi son émancipation, sans jamais tout à fait renier ses origines, très perceptibles dans son tout premier opéra, *Guntram*, déjà moins évidentes dans *Salomé* ou *Elektra*, avant d'être ouvertement reniées dans *Le Chevalier à la rose*, le finale d'*Ariane à Naxos* voyant resurgir sur le tard le « péché » wagnérien, au grand dam du librettiste Hofmannsthal.

C'est peut-être dans l'école de Vienne que les traces seront les plus profondes et les plus durables : Schoenberg avait la plus vive admiration pour le travail wagnérien sur la transformation des thèmes et la mobilité de l'harmonie, et il est difficile de nier que la musique atonale soit la conséquence ultime tirée de l'état de tension extrême auquel l'auteur de *Parsifal* avait poussé la langage musical. Car si Wagner est le dernier des romantiques, il est aussi le premier des modernes. En acceptant de le diriger, Pierre Boulez ne tomba pas dans le camp de la réaction ; il ne fit que souligner ce que la musique contemporaine devait à l'auteur du prélude de *L'Or du Rhin*, dont se réclament aussi bien un György Ligeti que les tenants de la musique « spectrale » : l'impression d'immobilité d'une musique en perpétuelle transformation et l'autonomie laissée au timbre, composante à part entière du son, à égalité avec la hauteur, la durée et l'intensité.

Christian MERLIN

Voir aussi

• Bayreuth
• Décors, lumières, costumes
• Scénographie lyrique
• Éros et Thanatos

Copyrighted material

Tristan et Isolde

Action en trois actes de Richard Wagner, créée à Munich en 1865

On pourrait voir de l'ironie dans le sous-titre de *Tristan et Isolde* : « action en trois actes », alors qu'il ne s'y passe pour ainsi dire rien ! L'expression, pourtant, n'est pas gratuite. Elle nous apprend qu'avec Wagner il nous faut changer notre conception du théâtre : désormais, l'action sera à comprendre comme pure intériorité. Musicalement, Wagner pousse à son extrême la tension du système tonal, en ne résolvant la dissonance entendue au cours du prélude que quatre heures plus tard, à la toute fin de l'opéra. L'auditeur perd ainsi le sens de l'orientation dans le temps, comme si les bases de la musique « classique » étaient imperceptiblement sapées. L'indétermination du célèbre « accord de Tristan », dans le prélude, a divisé des générations de musicologues : consonant, dissonant, tonal, atonal ? Les querelles qu'il a suscitées ne sont pas seulement des débats musicologiques : le combat idéologique entre progrès et réaction vient se loger ici jusque dans l'étude de l'harmonie. Quant au grand duo du deuxième acte, c'est l'exemple le plus achevé d'« art de la transition » : une croissance véritablement organique, vieux rêve des romantiques.

Tristan est un opéra sur l'amour, mais quel amour au juste ? La musique torride du deuxième acte semble indiquer que les amants recherchent la fusion sensuelle. Mais pour grisante qu'elle soit, cette extase n'est que provisoire. Elle est même rompue à son point culminant, lorsque Tristan et Isolde sont surpris par le roi Marke et sa suite. Mais, déjà, les amoureux savent qu'ils aspirent à une union éternelle, et que celle-ci n'est pas de ce monde. Cette *unio mystica* a quelque chose de métaphysique : elle ne peut se concevoir qu'au-delà de la mort. Elle a aussi quelque chose de sacré, dans le sens où Platon considérait l'amour comme ce qui rapproche l'homme du divin.

Tout en se référant à de nombreuses sources médiévales,Wagner confère à son « action » une coloration philosophique inédite. Il fut en effet tout particulièrement séduit par la théorie schopenhauerienne de la Volonté : une force vitale irrésistible mais qui, pour se manifester, doit s'incarner dans chaque être vivant. C'est le début de tous les problèmes : ce qui était uni à l'origine devient séparé, ce qui ne formait qu'une seule essence se morcelle en autant d'individus. Et chaque individu se voit confronté au temps et à l'espace, c'est-à-dire à l'instabilité, à la

Copyrighted material

souffrance, à la lutte. Il aspire à quitter cet engrenage, mais le désir de vie est trop fort. La solution, pour Schopenhauer, tient en peu de mots : cesser de vouloir.

C’est ce que Tristan finit par comprendre : dans son délire du troisième acte, alors qu’il cherche quelle faute il a pu commettre, il revoit sa mère en couches et prend conscience que l’unique coupable, c’est le désir. Mettre fin au désir pour supprimer le besoin, telle sera l’ultime leçon. Dans cet esprit, l’amour que se portent Tristan et Isolde pourrait être considéré comme une vaste tentative pour transcender, sinon pour abolir, l’espace et le temps. C’est là l’un des sens possibles que l’on peut donner à la symbolique du jour et de la nuit, omniprésente dans cet opéra. On peut bien entendu donner à cette opposition une signification sociale. Le jour comme monde des conventions et des étiquettes, la nuit comme moment où les individus échappent à la pression du groupe. La nuit, cependant, c’est aussi le lieu où les contours s’émoussent, où la sensation du temps et de l’espace perd ses repères, où s’unit ce qui était séparé.

Christian MERLIN

Copyrighted material

Parsifal

Festival scénique sacré en trois actes de Richard Wagner, créé à Bayreuth en 1882

Testament musical et spirituel de Wagner, *Parsifal* est le seul de ses opéras à avoir été expressément conçu pour le Festspielhaus de Bayreuth et son acoustique. D'où cette impression de fusion des timbres instrumentaux et des chœurs en un continuum sonore. Représenté à chaque festival, *Parsifal* est considéré par beaucoup de wagnériens comme une œuvre sacrée, au point que l'on a pris l'habitude de ne pas applaudir à la fin du premier acte. Rien n'indique cependant que cette tradition soit conforme aux intentions de Wagner : il semble même que, gêné par le silence recueilli du public, le compositeur ait donné lui-même le signal des applaudissements lors de la générale !

Musicalement, si *Tristan* portait en germes les audaces chromatiques qui ont conduit à la musique atonale de Schoenberg, *Parsifal* nous rapproche des atmosphères symbolistes et impressionnistes (Debussy, malgré ses dénégations, saura s'en souvenir dans les interludes de *Pelléas et Mélisande*). La tension continue est plus importante que le choix du tempo, qui n'a jamais été aussi peu mathématique : il existe plus d'une heure d'écart entre l'interprétation du chef le plus lent, Toscanini (4 heures et 48 minutes), et le chef le plus rapide, Hans Zender (3 heures et 42 minutes). Aujourd'hui encore, la tendance lente (contemplative) et la tendance rapide (plus dramatique) continuent de s'opposer.

Le contenu symbolique et philosophique de *Parsifal* est l'un des plus riches et l'un des plus difficiles à décrypter qui soient dans l'œuvre de Wagner. Inspiré par les épopées médiévales allemandes et françaises, le livret est aussi pétri de doctrine schopenhauerienne et d'influences orientales. Et même si Nietzsche reprocha à Wagner sa conversion au christianisme, il existe au moins autant d'éléments païens dans *Parsifal* ! De fait, si le Graal est expressément identifié à la coupe qui recueillit le sang du Christ, la Cène telle que la célèbrent les chevaliers du Graal est bien pervertie, et le vieux Titurel devient ici un roi égoïste, qui détourne les bienfaits de la coupe au profit de sa seule survie. On peut même trouver dans la thématique du sang impur et de la régénération de l'humanité des connotations inquiétantes dont les nazis feront leur miel.

Mais le plus beau de *Parsifal* est à chercher dans le parcours initiatique

Copyrighted material

qui mène le monde de l'aveuglement à la sagesse et à la réconciliation des contraires. Amfortas et Kundry, parce qu'ils demeurent esclaves du désir, ne peuvent trouver ce qui leur permettrait de mettre fin au cycle infernal dans lequel ils sont plongés. Parsifal en aura l'intuition : ce sont la compassion et le renoncement au désir qui ouvrent la voie de la sérénité. En associant à nouveau la lance et la coupe, Parsifal réunit le masculin et le féminin (c'est le vieux rêve de l'androgyne) et, en faisant sienne la souffrance du monde, parvient à abolir l'espace et le temps, comme l'avait prophétisé Gurnemanz dans une phrase clé de l'ouvrage : « Tu vois, mon fils, ici le temps devient espace. » Quel meilleur moyen d'expression que la musique était à même de réaliser ce rêve de fusion ?

Christian MERLIN

Copyrighted material

Verdi ou le théâtre en musique

Giuseppe Verdi (1813-1901) est l'un des piliers du répertoire lyrique, au même titre que Mozart ou Wagner, mais cette position n'a pas été acquise sans mal. Il a fallu à Verdi une dizaine d'années d'un travail forcené – à partir de 1839, date de son premier opéra *Oberto, conte di San Bonifacio* – pour conquérir les principales places lyriques de la péninsule : Milan, Venise, Rome, Naples. Entre-temps, il a franchi les frontières, percé à Vienne, à Londres et à Paris. Le musicien finit par s'imposer mais la vague du wagnérisme devait le rejeter dans l'ombre jusqu'à ces dernières années.

1. Une longue carrière

Nabucco, qui fut un triomphe, marque en 1842 le vrai début de sa carrière. Les années suivantes furent consacrées à une conquête systématique de la scène. Songeons qu'entre *Nabucco* (1842) et *Rigoletto* (1851) Verdi produisit quatorze opéras ; il est donc compréhensible que ces œuvres (*I Lombardi alla prima crociata*, *Ernani*, *Giovanna d'Arco*, *Attila*, *Macbeth* première version, *Jérusalem*, *Luisa Miller*, etc.) n'aient pas été d'égale valeur, mais certaines, comme *Ernani*, *Attila*, *Macbeth*, *Luisa Miller*, présentent des qualités évidentes et ouvrent des voies nouvelles.

Les années qui suivent donnent lieu à ce que l'on appelle couramment mais improprement la « trilogie populaire » : *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (1853), *La Traviata* (1853). Ces œuvres établissent définitivement la suprématie de Verdi dans le domaine lyrique. Elles marquent un tournant dans la vie du compositeur : son travail considérable lui a rapporté beaucoup d'argent, ce qui lui permet d'acquérir une propriété à Sant'Agata, non loin de Busseto. Il se lie avec la chanteuse Giuseppina Strepponi qu'il épousera en 1859 et qui vivra jusqu'à sa mort à ses côtés. Enfin, il ne faut pas oublier que cette époque voit s'effondrer les espoirs révolutionnaires sous les coups des événements de 1848. Verdi ne cachait pas sa sympathie pour les Italiens révolutionnaires et nationalistes (Mazzini, Garibaldi) ; après 1850, la fougue nationaliste, qui s'exprime dans des chœurs devenus célèbres, s'estompe, et le compositeur se rallie à la politique plus modérée de Cavour, Premier ministre du Piémont et grand artisan de l'unité italienne.

Copyrighted material

Après ces années de « bagne », comme il les qualifiait lui-même, Verdi prend son temps et se montre plus méticuleux pour choisir, écrire et réaliser. Il envisage clairement de conquérir l'Europe, et, pour ce faire, il commence par rivaliser à Paris avec Meyerbeer en affrontant le « grand opéra » parisien dans *Les Vêpres siciliennes* (1855) et surtout dans *Don Carlos* (1867) ; puis il arrive jusqu'à Saint-Pétersbourg avec *La Forza del destino* (*La Force du destin*, 1862), et finit par franchir la Méditerranée pour offrir au Caire *Aida*. Il écrit un superbe *Requiem* qui remporte un succès européen, et corrige à plusieurs reprises des œuvres pour lesquelles son inspiration a changé : c'est ainsi que *Macbeth*, *La Forza del destino*, *Simon Boccanegra* et *Don Carlos* sont révisés, sans parler des corrections plus ou moins profondes introduites dans d'autres opéras. Ses deux derniers ouvrages, *Otello* et *Falstaff*, deux hommages au grand dramaturge anglais qu'il a toujours admiré, sont créés à Milan. Il vieillit, entouré par l'hommage de tout un peuple et le respect de l'Europe musicale. La mort a raison de lui en janvier 1901.

2. Un homme de son temps

Verdi aura donc eu une carrière fort longue, de plus de cinquante ans. Il n'est pas le seul musicien dans ce cas, mais qui d'autre que lui aura traversé une période aussi tourmentée ? Il naît sur une terre qui est encore sous domination napoléonienne ; à la fin de sa vie, il verra son pays se joindre au concert des grandes nations et tenter l'aventure coloniale. Cette phase agitée politiquement et socialement est aussi une période de bouleversements culturels où tous les langages artistiques subissent des modifications profondes. Verdi était pragmatique et il rebondissait avec aisance, mais sans programme préétabli d'un opéra à l'autre. Cette versatilité a embarrassé les critiques, qui ont essayé de dégager des « périodes », mais les classements ne sont pas très instructifs. Ce qui est certain, c'est que Verdi est un homme de son temps : patriote et nationaliste, il partage les idéaux de ses contemporains puis les abandonne quand leur temps est passé. Après 1848, sa veine s'assombrit comme le prouve l'évolution de ses rois : fougueux et guerriers au départ, ils sont ensuite envahis par le doute et la tristesse liée à la solitude du pouvoir absolu, comme Philippe II dans *Don Carlos* (1867).

Verdi n'est pas un révolutionnaire mais il finit par révolutionner l'opéra de son pays. Il accepte le système de l'opéra italien tel qu'il le trouve à ses débuts et, petit à petit, grâce à sa ténacité et à son opiniâtreté, il rogne le pouvoir de tous ceux qui pourraient intervenir dans son travail : imprésarios, chanteurs, directeurs de théâtre, etc. Quand il crée *Otello*, il est devenu un véritable despote.

Copyrighted material

Verdi procède par coups de cœur. Il se tient au courant des nouveautés littéraires, et sa prétendue inculture est une légende. Au fil de ses lectures, une histoire l'enflamme et il décide de travailler sur elle. Rien d'idéologique dans ses choix, seulement un penchant qui devient une « vision » incluant la musique, le texte, mais également la mise en scène, qu'il surveille attentivement. Une fois qu'il a fait son choix, la rumination est lente mais la composition est rapide. La preuve qu'il a déjà mûri son œuvre, c'est qu'il se montre inflexible quand d'autres prétendent changer des données qui lui semblent être des axes fondamentaux du drame. Il n'est pas un théoricien, mais peu de compositeurs font preuve d'une compréhension aussi aiguë des problèmes de la scène.

3. Le mélodrame

S'il n'est guère pertinent de distinguer des périodes dans l'activité de Verdi, il est plus exact de noter des tendances qui, chacune à sa façon, correspondent à une esthétique de l'opéra. On peut en distinguer deux, qui existaient d'ailleurs déjà avant lui mais auxquelles il a su pleinement donner forme : le mélodrame et le drame musical. Par tradition, l'opéra italien est très formalisé et s'appuie sur deux piliers. Le récitatif, avec ses diverses variantes, nous met au courant de l'intrigue et raconte les péripéties qui la font avancer. Assez fréquemment, l'intrigue ménage des pauses où s'expriment les passions des personnages : ce sont les airs, où s'exerce la science de la construction musicale. C'est également dans l'air que se manifeste la virtuosité du chanteur, une virtuosité contrôlée par le musicien pour qu'elle soit la sublimation de la passion décrite, mais dont le chanteur décide parfois à son gré.

Ce système fonctionne pendant plus d'un siècle puis il est renouvelé par Rossini, qui pose les bases du drame romantique. Ce dernier se traduit par un contenu musical plus dense : à côté de l'air apparaissent le duo, le trio, le quatuor ainsi que l'introduction (un mélange d'airs et d'ensembles agencés suivant le drame) et le finale (un ensemble en fin d'acte regroupant tous les *dramatis personae*), sans parler des chœurs. Cette réforme représente un premier pas vers une mise en musique de la totalité du texte, de manière à remplacer l'alternance parfois fastidieuse récitatif-air. C'est la situation que trouve Verdi à ses débuts et il ne songe pas un instant à en changer.

Mais il va infléchir le système dont il hérite en le mettant en quelque sorte au service de l'exemplarité des personnages, de ce qu'ils représentent pour le spectateur. Le héros manifeste sa fougue et son intransigeance, l'héroïne sa passion amoureuse ou religieuse qu'elle est prête à suivre jusqu'au sacrifice, le tyran son implacable férocité, le

Copyrighted material

prophète sa clairvoyance messianique. On ne peut apprécier le premier Verdi si l'on y cherche simplement de beaux airs, et si l'on n'adhère pas à cette esthétique de l'exemplarité et à son dynamisme entraînant.

Le brio de Rossini, la mélancolie de Bellini, l'intensité dramatique de Donizetti cèdent la place chez Verdi à la fougue et au rythme. C'est là en partie l'expression d'une personnalité emportée et rugueuse mais, c'est aussi une technique pour contourner les lourdeurs du « code Rossini ». Le compositeur doit ruser pour respecter les conventions tout en préservant la nécessaire rapidité de l'intrigue : c'est en effet l'une des constantes de la technique verdienne que de chercher et de maintenir une certaine rapidité de l'action. Un autre trait est la violence grâce à laquelle les personnages types apparaissent à l'état pur : ce sera par exemple, dans *Nabucco*, l'affrontement sans merci du tyran Nabucco, que rien ne doit arrêter sur son passage, et du prophète Zaccaria, dont l'esprit messianique galvanise les Hébreux et les encourage à la résistance morale.

4. Le drame musical

Mais par moments – et cela très tôt, dès la scène de la folie de Nabucco – apparaissent des traces d'une autre esthétique, celle du drame musical. Elle est simple à définir : il s'agit de suivre au plus près le déroulement de l'histoire sans être entravé par la forme choisie. Une application stricte de ce principe conduit à la mise en question de toutes les conventions fondatrices de l'opéra italien. Les prédécesseurs de Verdi ont souvent violé le code mais en en respectant la structure générale ; Verdi s'en affranchit peu à peu. À l'époque de la trilogie, il manifestera une parfaite maîtrise des conventions de l'opéra qu'il respecte ou transgresse suivant l'inflexion qu'il veut donner à la dramaturgie.

Quel est le sens de cette évolution ? On le perçoit aisément en observant l'évolution des personnages eux-mêmes. Comparons Ernani, Foresto dans *Attila*, Arrigo dans *La Battaglia di Legnano* (*La Bataille de Legnano*), et Don Carlos ou Otello. Les premiers sont monolithiques, bâtis dans le roc, d'un courage indomptable et d'une fidélité à toute épreuve, mais implacables quand ils sont trahis. Le doute s'introduit chez les seconds, l'incertitude, voire la peur ou même la défaillance (Don Carlos s'évanouit et Otello tombe en proie à une crise d'épilepsie). On note une évolution analogue chez les autres personnages du monde verdien : le prophète comme Zaccaria, personnage inflexible et meneur de peuples, devient le sombre et implacable inquisiteur de *Don Carlos* ou le fanatique grand prêtre d'*Aida*.

Parallèlement à ce changement profond dans la psychologie de tous les

Copyrighted material

types majeurs, on note un élargissement de la dramaturgie verdienne par l'assimilation d'éléments auparavant absents mais déjà présents dans le « grand opéra » français que Verdi n'a jamais perdu de vue. Une pointe de comique apparaît dans *Rigoletto* avec l'enlèvement assez cocasse, par les courtisans du duc de Mantoue, de la fille du bouffon que l'on prend pour sa maîtresse. Le comique ou l'ironie sont au cœur du *Bal masqué*. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que Verdi achève sa carrière par un opéra bouffe où tous les types de son monde sont tournés en dérision.

Un autre trait des derniers opéras verdiens, d'incontestable ascendance française, est l'intégration d'épisodes sans doute nécessaires dans la palette de couleurs de l'ensemble mais inutiles dans l'intrigue. Alors que le jeune compositeur élimine sans pitié tout épisode qui n'est pas strictement rattaché au cours de l'intrigue, le Verdi vieillissant se plaît à développer des « passages » inutiles mais « charmants » comme on disait à Paris au siècle passé.

5. Une conception du monde ?

Cet ensemble de changements dessine une évolution considérable, mais il ne faut y voir ni une révolution ni un rejet. À ses débuts, Verdi rencontre le monde du bel canto ; il lui imprime la marque de l'énergie, grâce à l'utilisation de grands intervalles ou l'habile gestion des syncopes. Il faut attendre une dizaine d'années pour qu'il découvre le charme du lyrisme pur dès que se présente un moment d'amour, de tristesse ou de nostalgie. Il ne l'abandonnera plus et écrira des chants d'une grande pureté comme on en trouve dans le *Requiem*, *Aida* ou *Otello*. Il se glisse habilement entre des courants contradictoires pour arriver au terme du XIX^{e} siècle en apparaissant parfaitement de son temps mais sans avoir jamais renié l'énorme répertoire qu'il porte sur ses épaules et qu'il a su conduire jusqu'à la modernité.

Peut-on dégager une conception du monde de cet ensemble d'œuvres si diverses ? Nous avons évoqué la violence, qui demeure présente tout au long de sa production mais se polit avec le temps. Cette violence, qui est inséparable de la rapidité que nous avons déjà notée, suggère le caractère inéluctable de la passion, quelle qu'elle soit (amour, haine, jalousie, amitié). L'être passionné cède à sa passion et la suit avec fureur : comme nous sommes dans un drame, cette passion le conduit au malheur ou à un décès rapide. Contrairement à d'autres créateurs, Verdi ne propose aucune rédemption autre que celle que l'on peut espérer après la mort, sans être sûr de la rencontrer.

Gilles de VAN

Copyrighted material

Voir aussi

- Adaptation d’œuvres théâtrales
- Vaillance et héroïsme
- Démocratisation du public ?
- De la scène à l’écran

Copyrighted material

La Traviata

Opéra en trois actes créé à Venise en 1853

Un jeune bourgeois de bonne famille tombe amoureux d'une demi-mondaine et, à l'occasion d'une fête, lui avoue son amour. Touchée par cet enthousiasme juvénile, celle-ci part à la campagne avec lui. Alerté, Germont, le père, arrive de sa province et, après avoir expliqué à la jeune femme qu'une telle liaison porte atteinte à la respectabilité d'une honorable famille, il tente de la convaincre que son amour est sans issue. Désespérée et résignée, elle accepte de renoncer, et même de dissimuler à son amant les raisons de son revirement : stupéfait de cette brutale rupture, celui-ci pense qu'elle est revenue à sa vie ancienne et la traite avec dédain. Brisée par la maladie, elle s'isole alors du monde et s'éteint doucement. Informé par son père du déroulement réel des faits, le jeune homme revient, décidé à réparer son aveuglement, mais il est trop tard et, après un ultime sursaut, c'est la mort de celle qu'il avait abandonnée.

Réduite à ses grandes lignes, telle est l'intrigue de *La Dame aux camélias* de Dumas fils. Ce qui pouvait n'être au départ qu'une bluette sentimentale obtint un énorme succès romanesque puis théâtral, sans doute parce que s'y trouvait exprimée toute la mauvaise conscience d'une société rejetant dans la misère morale et physique un certain nombre de filles montées de la campagne vers la capitale dans l'espoir d'échapper à la misère. À quelques détails près, Verdi ne modifie pas l'intrigue, mais il fait de cette histoire l'une des œuvres les plus populaires de tout le répertoire lyrique.

Comment expliquer cette lente ascension dans le ciel des grands classiques de l'opéra ? L'œuvre appartient à l'une de ces périodes miraculeuses dans la vie d'un musicien, où il se révèle pleinement maître d'un métier qu'il a durement conquis pour arriver à une souveraine aisance allant de pair avec une parfaite simplicité. Ce n'est pas un hasard si *La Traviata* (mars 1853) suit de très peu *Le Trouvère* (janvier 1853) et de deux ans seulement *Rigoletto* (mars 1851), deux autres chefs-d'œuvre. La musique a le pouvoir, sous la main d'un maître, de « purifier » les histoires les plus embrouillées, de décanter les morales les plus douteuses, faire se dégager, en fin de compte, une structure dramatique d'une parfaite transparence.

Le prélude impose immédiatement et puissamment deux axes majeurs

Copyrighted material

qui vont servir de grille de lecture pour toute l'œuvre : un thème grêle, éthéré, douloureux, évoque la tristesse et la souffrance, et se précipite brusquement vers la mort ; par contraste brutal, un second thème, ample et généreux, traduit l'élan et le désir de vie. Le prélude se situe ainsi sur un double plan qui se retrouve dans tout l'opéra : celui, extérieur, de l'intrigue, très proche de l'histoire que nous raconte Dumas fils, et celui, intérieur, de la signification morale. Nous sommes bien « à Paris et alentour, vers 1850 », comme le précise le livret, mais nous sommes aussi dans n'importe quel lieu où des individus d'une innocence foncière subissent la pression sociale et en meurent. La suture entre ces deux plans est génialement établie par Verdi à la fin du prélude par quatre mesures *allegro brillantissimo* qui nous conduisent rapidement du plan de l'intimité vers celui de la vie sociale.

Cette opposition si claire et si intense entre la mort et l'amour est relayée par d'autres oppositions qui encadrent fermement l'intrigue. La fête parisienne qui frappe de plein fouet le spectateur dès la fin du prélude reparaît au deuxième acte déguisée en fête gitane ou en fête espagnole (les matadors), puis encore au dernier acte, travestie cette fois en fête de carnaval (le bœuf gras). Cette insistance mise sur le déguisement en montre bien le caractère à la fois frénétique et frelaté : ce n'est pas l'homme que l'on découvre mais le masque. Loin de la fête, liée à Paris, nous découvrons la campagne, à la fois réelle et idéale. Réelle, puisque c'est bien là, dans « une maison de campagne près de Paris », que se déroule le deuxième acte, dans l'heureuse retraite de Violetta où va pourtant se nouer le drame ; réelle, comme l'est la Provence de Germont, une Provence de mer et de soleil. Mais c'est aussi la campagne dont rêvent Alfredo et Violetta dans leur dernier duo « Parigi o cara », où le désir de quitter Paris est clairement proclamé. À cette campagne mi-réelle mi-imaginaire, on peut relier les rêves de Violetta qu'elle exprime avec tant d'innocente fraîcheur dans « Ah, fors'è lui », touchante rêverie sentimentale. On peut lui rattacher également le personnage de Germont, que l'on a vu parfois comme un bourgeois bien pensant et hypocrite, et dans lequel, si l'on songe à la suavité un peu tiède de son air « Di Provenza il mar il suol », il serait plus exact de lire la nostalgie d'une civilisation préindustrielle non encore détruite par la corruption de la grande ville. Plus incertain en revanche paraît le personnage d'Alfredo, qui appartient au monde de Germont mais possède aussi la chaleur du ténor amoureux.

Ces divers couples de contraires – l'amour comme élan de vie s'opposant à l'atmosphère glaciale de la mort, la foule bigarrée et tapageuse s'opposant à la solitude, la ville brillante et vaine s'opposant à la campagne réconfortante mais lointaine – se fondent dans un agencement parfait où disparaissent, comme brûlées par la vigueur et la

Copyrighted material

netteté de ce drame, les scories anecdotiques d'un fait divers de la monarchie de Juillet.

Gilles de VAN

Copyrighted material

Otello

Opéra en quatre actes créé à Milan en 1887

Verdi pouvait espérer finir tranquillement sa vie (il avait près de quatre-vingts ans), mais les pressions de ses amis le poussèrent à affronter une avant-dernière fois la scène (la dernière étant *Falstaff*) avec un drame tiré de son auteur de prédilection, Shakespeare, grâce à la collaboration d'un lettré raffiné, Arrigo Boito. Verdi et Boito décident de supprimer l'acte I de la pièce qui se déroule à Venise et concentrent l'action à Chypre : ils ménagent ainsi un admirable crescendo qui enferme les personnages dans un labyrinthe dont la seule issue est la mort ou la folie.

En apparence, il s'agit du triangle habituel : un héros (Otello), une héroïne (Desdémone) et un méchant (Iago) embarqués dans une sombre histoire de jalousie ; mais aucun personnage ne joue vraiment son rôle et nous avons plutôt affaire à une destruction du mélodrame traditionnel. Otello est certes un vaillant général, comme il le proclame lui-même à son entrée en scène, mais deux phrases de Iago suffisent pour instiller en lui le germe de la jalousie. Dès lors, il voit peu à peu le monde se brouiller, il perd ses repères et sombre dans une folie meurtrière. C'est moins aux tourments d'un jaloux que nous assistons qu'à l'effondrement d'un homme valeureux mais crédule. Desdémone, suave et pure, est dépassée par les événements et nous ne la voyons que de loin ; ce n'est qu'au dernier acte, quand son sort est joué, que nous comprenons son innocence foncière. Quant à Iago, tempérament jaloux et envieux, il prend tant de plaisir à faire le mal qu'on devine en lui un personnage satanique.

Le spectateur habitué au mélodrame peut être légitimement surpris par la facture de cet opéra. Certes, il peut retrouver des formes qu'il connaît – l'air d'entrée d'Otello, le duo de Iago et d'Otello, le finale de l'acte III, le dernier air de Desdémone – mais ces formes sont serties dans un discours musical ininterrompu, admirablement tissé. Elles sont par ailleurs d'une totale liberté : il suffit de penser au premier air d'Otello, « Esultate », qui joue indiscutablement le rôle d'un air d'entrée mais n'en a aucunement le profil. Sans crier gare, Verdi nous fait entrer ici dans le drame musical moderne, en application d'une esthétique que l'on pouvait pressentir dans ses œuvres précédentes. Ce changement d'orientation est frappant dès le début, qui nous plonge en pleine tempête et fait l'économie de l'ouverture. Si l'écriture reste cohérente, elle le doit essentiellement à la présence des formes traditionnelles, moins cachées que fondues dans

Copyrighted material

l’ensemble du discours ; elle le doit aussi au rôle de l’orchestre, qui complète la parole et parsème la partition de motifs ou de thèmes qu’il serait toutefois abusif de comparer à des leitmotivs, technique dont Verdi s’est méfié. Il préfère assurer la cohésion par la couleur (la *tinta*), qui résulte de l’utilisation de procédés voisins mais non identiques.

On retiendra surtout dans cet opéra l’association magistrale de la parole et de la musique : plus rien n’oblige le musicien à suivre un plan préétabli, et il modèle la phrase musicale sur la succession des vers. Pensons au merveilleux duo entre Otello et Desdémone à la fin de l’acte I, où la musique suit la poésie au vers près et en amplifie les résonances affectives. Il est difficile de ne pas admirer cette ultime preuve du génie d’un homme qui a su procéder par étapes et faire évoluer totalement sa manière, un homme qui a su s’ouvrir au XX^{e} siècle sans renier la richesse d’un héritage de trois siècles.

Gilles de VAN

Copyrighted material

L’essor de l’opéra russe

L’opéra a été introduit en Russie par les Italiens dans la première moitié du XVIIIe siècle. Jusque-là, le pays n’avait connu en la matière que des *deistva*, sorte de jeux sacrés représentés dans le cadre religieux (*Jeu de la fournaise* au XVIIe siècle, *Jeu de Rostov*, autour de la fête de Noël, au début du XVIIIe). Avec la fondation de Saint-Pétersbourg, l’attrait des étrangers pour la nouvelle capitale a rapidement favorisé l’importation de genres occidentaux indispensables en un premier temps pour la création d’un type de répertoire et d’un métier.

1. L’apparition d’un genre

On s’accorde à faire débuter l’histoire de l’opéra en Russie avec la création, en 1736, de l’opera seria de Francesco Araja *La Forza dell’amore e dell’odio*, représenté dans sa langue originale pour l’anniversaire de la tsarine Anna Ioannovna. Mais après deux décennies d’opéras en italien, la nécessité d’avoir des ouvrages en langue russe se fait sentir. En 1755, un opera seria du même Araja, *Céphale et Procris*, est donné sur un texte russe de Soumarokov.

En 1757, l’arrivée à Saint-Pétersbourg de la troupe d’opera buffa de Giovanni Locatelli va progressivement imposer ce genre, qui aura les faveurs de la tsarine Catherine II. Ce sera au détriment de l’opera seria, lequel se maintient durant quelques décennies mais s’essouffle vers la fin du siècle, en dépit de la présence à la cour de maîtres tels que Raupach, Manfredini, Galuppi ou Traetta.

Les compositeurs russes apparus vers le milieu du siècle – Maxime Berezovski, Dmitri Bortnianski, Evstignei Fomine – sont les élèves des maîtres italiens ; ils font des séjours de perfectionnement dans la Péninsule et y produisent des œuvres italiennes traditionnelles (*Demofonte* de Berezovski à Bologne, *Creonte, Alcide, Quintus Fabius* de Bortnianski à Venise) avant de revenir dans leur pays. Tandis que l’opera buffa triomphe à Saint-Pétersbourg avec Giovanni Paisiello(*Le Barbier de Séville*, 1782), puis avec Sarti, Cimarosa ou bien encore Martin y Soler, et que l’opéra comique français révèle les œuvres de Dezède, Monsigny, Grétry, Philidor, les Russes commencent à écrire leurs premiers ouvrages nationaux.

Copyrighted material

Dans ces mêmes années, les deux principales villes de Russie s'équipent de théâtres : à Saint-Pétersbourg les représentations sont données au théâtre du palais de l'Ermitage, au Théâtre de bois ou théâtre Knipper, construit en 1757, puis, à partir de 1783, au Théâtre de pierre, qui sera le futur Mariinski. À Moscou, en 1776, sur l'initiative du gouverneur de la ville Ouroussov, l'entrepreneur anglais Maddox construit le théâtre Petrovski, ancêtre du Bolchoï.

2. Les premiers opéras russes

En 1779, Mikhaïl Sokolovski écrit *Le Meunier, sorcier, fourbe et marieur*. Ce vaudeville, fondé sur des adaptations de chants populaires, peut être considéré comme le premier opéra russe. Il est joué au théâtre Petrovski de Moscou. Dans la décennie suivante, le genre prend corps, avec *Boieslavitch, le preux de Novgorod* (1786, sur un livret de Catherine II), et surtout *Les Cochers à la station* (1787), tous deux composés par Fomine. Ces ouvrages adoptent la forme du singspiel allemand ou de l'opéra comique français, faisant alterner le chant avec du texte parlé. Des thèmes de chansons populaires, dont des recueils commencent à paraître, en constituent le matériau musical de base.

Mais ces œuvres ne sont encore que des divertissements. C'est dans la première moitié du XIX^e^ siècle, parallèlement à l'essor très rapide de la littérature nationale, que l'opéra russe prend véritablement corps. Une œuvre féerique de Stépan Davydov, *Lesta, la sirène du Dniepr*, marque les esprits : on en trouve mention chez Pouchkine. *Le Tombeau d'Askold* de Verstovski, bien que gardant encore la découpe du singspiel, constitue déjà un véritable drame épique, dans lequel on sent le désir du compositeur d'être proche de l'histoire de son pays, fût-ce à travers un argument largement fictif, en donnant une place considérable aux chœurs populaires ainsi qu'à des airs qui sont bien, déjà, des airs d'opéra russe.

3. Un genre à l'échelle nationale

Mais c'est avec les deux opéras de Mikhaïl Glinka (1804-1857), *La Vie pour le tsar* (ou *Ivan Soussanine*, 1836) puis *Rouslan et Ludmila* (1842, d'après un poème de Pouchkine), que l'opéra russe devient un genre à l'échelle d'une nation, un genre qui puise dans la réalité historique et dans l'imaginaire féerique, deux des grandes lignes directrices de la culture russe, et qui joint le métier appris des Occidentaux à des intonations mélodiques et à des types vocaux spécifiques. Glinka a ainsi indiqué la voie à plusieurs de ses successeurs les plus talentueux, Moussorgski, Borodine et Rimski-Korsakov. L'interprète des rôles éponymes de ces deux ouvrages, Ossip Petrov, a créé le prototype de la basse d'opéra

Copyrighted material

russe, campant le personnage d'un héros ou d'un prince à la stature imposante, symbole de tout un peuple.

Un compositeur de la génération intermédiaire, Alexandre Dargomyjski (1813-1869) défriche des voies nouvelles avec *Roussalka* (1856), mélange de réalisme social et de fantastique populaire, puis avec *Le Convive de pierre* (1869), qui abolit pour la première fois le clivage récitatif-air au profit du récitatif mélodique, et qui s'appuie, sans recourir à un librettiste et sans rien y changer, sur le texte d'une pièce de Pouchkine réinterprétant le mythe de Don Juan.

La génération suivante achève de donner forme à l'école nationale russe, en prenant l'opéra comme mode d'expression privilégié. Deux camps opposés se forment. Le premier, nationaliste, est représenté par le groupe des Cinq : Mili Balakirev, qui en est le fondateur, César Cui, Modest Moussorgski, Nikolaï Rimski-Korsakov et Alexandre Borodine, tous des autodidactes hostiles à l'académisme. Le second, occidentaliste, s'organise autour d'Anton Rubinstein, fondateur du conservatoire de Saint-Pétersbourg en 1862, qui compte Tchaïkovski parmi ses premiers élèves. Une décennie suffira à aplanir leurs divergences esthétiques.

4. Des sujets très divers

À la charnière des années 1860-1870, plusieurs opéras fondés sur des sujets historiques sont composés ou mis en chantier : *Boris Godounov* de Moussorgski (première version en 1869, version définitive en 1872), *La Pskovitaine* de Rimski-Korsakov (1872), *L'Opritchnik* de Tchaïkovski (1872). En 1873, Moussorgski commence à travailler à *Khovantchina*, son second ouvrage historique, qui restera inachevé et sera terminé après sa mort par Rimski-Korsakov. Toutes ses œuvres traitent de sujets situés entre le règne d'Ivan le Terrible et celui de Pierre le Grand, période où l'État russe achève de se constituer. En même temps, l'ancienne Russie du Moyen Âge trouve son expression dans *Le Prince Igor* de Borodine, fondé sur la byline (chanson de geste) *Le dit de l'Ost d'Igor* entamé en 1869 puis achevé par Rimski-Korsakov et Glazounov après la mort du compositeur en 1887.

Outre *Khovantchina*, Moussorgski laisse plusieurs autres opéras inachevés. C'est ainsi qu'une *Salammbô*, d'après Flaubert, dont seules quelques scènes éparses, certaines assez importantes, avaient été composées, fut instrumenté dans la seconde moitié du XX^{e} siècle par le chef d'orchestre Zoltan Pesko et connut quelques représentations. Dans *Boris Godounov*, Moussorgski a réutilisé un certain nombre de thèmes et d'extraits musicaux de ce *Salammbô*. Dans *Le Mariage* (1868), d'après

Copyrighted material

une comédie de Gogol, il a cherché par ailleurs à calquer les intonations du chant sur celles de la parole, se bornant à un premier acte écrit pour piano et chant ; on essaya par la suite, avec plus ou moins de bonheur, de compléter l'ouvrage, la tentative la plus convaincante étant celle du chef d'orchestre Guennadi Rojdestvenski. Enfin, en 1874, parallèlement à *Khovantchina*, Moussorgski s'attelle à un opéra comique à partir d'un récit ukrainien de Gogol, *La Foire de Sorotchintsi*, serti de mélodies populaires locales, et dans lequel il insère une réadaptation avec chœurs de sa *Nuit sur le mont chauve*. Cette œuvre réussira à s'imposer dans la version réalisée par le compositeur soviétique Vissarion Chebaline.

Le très fécond Anton Rubinstein a composé de son côté de nombreux opéras dont n'a guère survécu que *Le Démon* (1871, d'après Lermontov). Quelques pages de *Néron*, en particulier l'épithalame (chant nuptial), restent assez populaires comme numéros isolés. Musicien d'une tout autre envergure, Piotr Tchaïkovski (1840-1893) donne *Vakoula le forgeron* (1874), un opéra comique assez moyen, remanié en 1885 sous le titre de *Tcherevitchki* (*Les Escarpins*), puis obtient un grand succès avec *Eugène Onéguine* (1878), devenu aussi populaire que le poème éponyme de Pouchkine. Ses œuvres suivantes abordent des sujets divers, parfois occidentaux, tel *La Pucelle d'Orléans* (1879), d'après Schiller, dans un style de grand opéra français. L'histoire retrouve ses droits avec *Mazeppa* (1883), d'après *La Poltava* de Pouchkine. Après l'échec de *L'Enchanteresse* (1887), c'est le drame psychologique mêlé de fantastique qui permet au compositeur de donner le meilleur de lui-même avec *La Dame de Pique* (1890). Attaché à la forme traditionnelle en numéros et au principe de tension-détente, Tchaïkovski a toujours manifesté son opposition à la réforme wagnérienne de l'opéra et a revendiqué Mozart comme sa référence absolue.

La veine légendaire, surnaturelle et féerique, est cultivée par Rimski-Korsakov, qui est le musicien lyrique rus0se le plus prolifique avec quinze ouvrages. Les contes ukrainiens des *Veillées du hameau* de Gogol, où se côtoient humour, folklore et surnaturel populaire, lui inspirent *La Nuit de mai* (1878) puis *La Nuit de Noël* (1895). Une pièce du dramaturge Ostrovski, *Snegourotchka*, *La Fille de neige*, lui donne l'occasion d'exprimer, en 1880, son attachement à un paganisme ancestral fondé sur le culte du soleil et des forces de la nature. L'ancien monde slave se retrouve dans un opéra-ballet fantastique, *Mlada* (1890).

En douze ans, à partir de 1895, Rimski-Korsakov écrit onze opéras : après *La Nuit de Noël* viennent *Sadko*, *Véra Cheloga*, puis *Mozart et Salieri*, d'après une pièce de Pouchkine à deux personnages, essai sur le récitatif mélodique selon le modèle de Dargomyjski. L'opéra suivant, *La Fiancée du tsar* (1898), marque le retour à un sujet historique situé,

Copyrighted material

comme *La Pskovitaine*, son tout premier essai, sous le règne du tsar Ivan le Terrible. Le centenaire de la naissance de Pouchkine (1899) voit naître la féerie enfantine du *Conte du tsar Saltan*, dont un numéro est resté extraordinairement populaire : *Le Vol du bourdon.* Après s'être fourvoyé dans l'Antiquité romaine avec la faible *Servilia* (1900), Rimski-Korsakov écrit en 1901 *Kastchei l'immortel*, « conte automnal » au langage harmonique fortement altéré, et dans lequel apparaissent des symboles précurseurs de la Révolution.

Après *Pan Voïevode* (1903), sur un sujet polonais du XVI^e^ siècle, Rimski-Korsakov donne son chef-d'œuvre absolu avec *Kitège*, créée en 1907. L'action se déroule au XIII^e^ siècle, à l'époque de l'invasion tatare : des éléments d'épopée se mêlent à un credo panthéiste incarné par le personnage de Fevronia, l'inspiration générale rejoignant les idées contemporaines de Léon Tolstoï sur la non-violence. Le dernier opéra de Rimski-Korsakov, *Le Coq d'or* (1907), s'appuiera sur un conte de Pouchkine pour conduire une satire féroce du tsarisme pourrissant, enluminée d'arabesques orientales.

Les compositeurs de la génération suivante marquent moins d'intérêt pour l'opéra. La vaste et lourde fresque de Serge Taneiev, *L'Orestie* (1894, d'après Eschyle), constitue l'une des très rares incursions des Russes dans les sujets de l'Antiquité grecque. Serge Rachmaninov (1873-1943), élève du conservatoire de Moscou, choisit le genre lyrique pour son ouvrage de fin d'études, *Aleko*, drame de la jalousie dans une tribu tzigane. Il écrira par la suite, lors de ses années à la tête de l'orchestre du Bolchoï, le remarquable *Chevalier avare*, d'après une pièce de Pouchkine, et l'inégal *Francesca da Rimini*, inspiré de Dante. Ces trois partitions sont relativement brèves (soixante à soixante-dix minutes).

5. Le renouveau du XX^e^ siècle

Avec Serge Prokofiev (1891-1953) l'opéra russe entre dans une nouvelle époque. Sans suivre de ligne directrice précise, le compositeur, après plusieurs essais de jeunesse, jette son dévolu sur *Le Joueur* de Dostoïevski : il en tire un opéra dialogué (1916, remanié en 1928) qui culmine dans la scène très dense du jeu de la roulette. Une fable de l'auteur italien Gozzi, *L'Amour des trois oranges* (1919), dont il corse l'humour, lui fournit l'occasion de résoudre par l'absurde les problèmes qui se posent alors à l'opéra. Après son départ de Russie, il compose l'impressionnant *Ange de feu*, d'après un roman de Valeriï Brioussov situé dans l'Allemagne des alchimistes au XVI^e^ siècle.

Son retour définitif en Union soviétique est marqué par un opéra dans

Copyrighted material

le droit fil idéologique de l'époque, *Siméon Kotko* (1939), dont l'action se déroule lors de la guerre civile russe. Un détour par l'opéra bouffe donne la délicieuse comédie des *Fiançailles au couvent* (1941), avant que les années de guerre ne lancent Prokofiev dans l'une des plus extraordinaires entreprises du XX^e^ siècle, *Guerre et Paix*, adaptation de certains épisodes du roman de Tolstoï qui totalise soixante-six rôles chantés et s'étend sur quatre heures de spectacle. L'essentiel en est achevé en 1943, mais des ajouts et retouches occuperont le compositeur durant plusieurs années encore. On citera pour mémoire le navrant épisode de 1948, quand Prokofiev et son *Histoire d'un homme véritable* subiront un dur rappel à l'ordre lié à la campagne antiformaliste de Jdanov.

Dimitri Chostakovitch (1906-1975), talent précoce et novateur, écrit en 1928, à l'âge de vingt et un ans, *Le Nez* d'après le récit de Gogol, un opéra qui frappe par sa hardiesse avant-gardiste (avec notamment un célèbre interlude pour ensemble de percussions). Viendra ensuite *Lady Macbeth du district de Mtzensk* (créé en 1934, d'après Leskov) : l'œuvre sera violemment critiquée en 1936 dans un article de la *Pravda* resté célèbre et intitulé « Un galimatias musical » ; elle sera remaniée et édulcorée en 1962 sous le titre *Katerina Izmaïlova*. Après la mort du compositeur, la version originale fut restituée par le chef d'orchestre Rostropovitch ; c'est elle qui s'est imposée depuis.

En Occident, Stravinsky (1882-1971) ne se consacre qu'occasionnellement à l'opéra avec *Le Rossignol* (1914), où se reconnaît encore l'héritage de son maître Rimski-Korsakov, *Renard* (1917), « spectacle de tréteaux » sur un conte populaire (il en existe une version française dans une adaptation de Ramuz), et *Mavra* (1921), qui renvoie avec humour aux premières années du XIX^e^ siècle russe, à l'époque de Glinka, de Pouchkine et de la romance sentimentale. Il composera par la suite *Œdipus Rex* en latin (1927) et *The Rake's progress* en anglais (1951).

Des très nombreux opéras produits par les compositeurs soviétiques, bien peu ont survécu à la chute du régime. On se bornera à mentionner, à titre d'exemple, *Le Don paisible* de Dzerjinski (1936) d'après Cholokhov, *Absalon et Eteri* de Paliachvili (1939), *Les Décembristes* de Chaporine (1953), ou *La Mère* de Khrennikov (1957) d'après Gorki. Depuis la perestroïka, quelques ouvrages, dus à des compositeurs d'avant-garde, ont attiré l'attention, tels *Le Fantôme de Canterville* d'Alexandre Knaifel, *La Vie avec un idiot* d'Alfred Schnittke et surtout *Till Eulenspiegel* de Nikolaï Karetnikov.

André LISCHKE

Copyrighted material

Voir aussi

- Compositeurs librettistes
- Stars du lyrique

Copyrighted material

Boris Godounov (Moussorgski)

Opéra en un prologue et quatre actes de Modeste Moussorgski, créé en 1874

Inspiré d'une pièce historique de Pouchkine adaptée par le compositeur sur les conseils de son ami Vladimir Nikolski, *Boris Godounov* met en scène des personnages dont beaucoup ont réellement existé, à commencer par le personnage-titre, qui règna sur la Russie de 1598 à 1605.

Seul opéra a avoir été entièrement achevé par son auteur, il possède une histoire complexe du fait de ses nombreuses versions. Moussorgski en composa deux : la première, écrite en 1868-1869, fut refusée par le Comité des théâtres impériaux, la seconde, terminée en 1872, fut créée le 27 janvier 1874 au théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg, sous la direction d'Édouard Napravnik. Après la mort du compositeur, d'autres versions virent le jour, au premier rang desquelles celle de Rimski-Korsakov (en 1896 puis en 1906-1908), qui s'imposa longtemps au point de faire oublier l'originale. C'est cette version qui fut rendue populaire au début du XX^e^ siècle par l'interprétation mémorable de Féodor Chaliapine. La partition d'orchestre de Moussorgski, inédite de son vivant, ne fut publiée qu'en 1928 par le musicologue Pavel Lamm. Elle mit toutefois longtemps à s'imposer, et n'a définitivement retrouvé sa place sur la scène, et avec le disque, que vers la fin du XX^e^ siècle.

Le prologue s'articule en deux tableaux. Le premier présente le peuple russe suppliant Boris Godounov de monter sur le trône. Celui-ci, un boyard qui aurait fait assassiner le tsarévitch Dimitri pour régner à sa place, feint de se désintéresser du pouvoir. Le second tableau montre le couronnement de Boris au Kremlin, aux sons des cloches et sous les acclamations de la foule.

La suite de l'action se déroule six ans plus tard.

Acte I. Dans un monastère, le moine Pimène écrit la chronique des événements dont il a été témoin. Son jeune compagnon de cellule, Grigori Otrepiev, l'interroge sur le meurtre du tsarévitch Dimitri, et apprend que celui-ci aurait le même âge que lui. Il lui vient alors l'idée d'usurper son nom.

Le tableau suivant se passe dans une auberge à la frontière lituanienne.

Copyrighted material

Grigori s'est échappé du couvent en compagnie de deux moines vagabonds et ivrognes, Varlaam et Missail. Mais la police le recherche. Démasqué, il réussit à s'enfuir.

Acte II. Dans les appartements du tsar, au Kremlin, sa fille Xenia pleure un fiancé décédé tandis que son fils Féodor étudie une carte de géographie. La nourrice les divertit avec des chansons d'enfants. Boris arrive. Dans un grand monologue, il fait le bilan de son règne marqué par des désastres (famines, épidémies) et se dit hanté par l'image ensanglantée du tsarévitch assassiné. Le prince Chouiski, chef des boyards, fourbe et intrigant, vient l'avertir qu'un usurpateur apparu en Lituanie se prévaut du nom de ce tsarévitch. Boris est pris d'un doute : l'enfant assassiné était-il bien Dimitri ? Chouiski répond par l'affirmative, en précisant que son cadavre est resté inaltéré, ce qui serait un signe de sainteté. Après son départ, Boris est pris d'hallucinations et croit voir surgir le fantôme de sa victime.

L'acte II, en deux tableaux, a été composé pour la version de 1872. Son action se situe en Pologne.

Au château de Sandomir, la princesse Marina Mniszek se languit de son bien-aimé, le faux tsarévitch Dimitri, c'est-à-dire Grigori, passé en Pologne sous son titre usurpé et devenu son amant. Son confesseur, le jésuite Rangoni, encourage la princesse à user de tous ses charmes : son dessein est en effet de convertir la Russie au catholicisme. Marina, d'abord offusquée, obtempère.

Au tableau suivant, Marina et Grigori se rencontrent dans le parc du château. Il l'aime pour sa beauté ; elle l'aime dans l'espoir de devenir tsarine. Après une dispute, ils se réconcilient et leur duo d'amour est commenté avec une satisfaction cynique par Rangoni.

Acte IV. Sur la place Rouge, devant la cathédrale Saint-Basile, le peuple miséreux laisse entendre que le tsarévitch Dimitri est bien vivant et marche sur Moscou. Un fou de Dieu, l'Innocent, survient. Des enfants lui dérobent une pièce de monnaie. Il interpelle Boris, qui sort de la cathédrale où l'anathème vient d'être prononcé contre Grigori Otrepiev : « Fais égorger ces gamins comme tu as égorgé le tsarévitch. » Boris lui demande de prier pour lui, mais l'Innocent refuse et prédit des malheurs à la Russie (ce tableau faisait partie de la version de 1869 ; supprimé par la suite, il est généralement réinséré aujourd'hui).

À la douma, c'est-à-dire au parlement, des boyards débattent du sort à réserver à l'usurpateur. Boris arrive, hanté par ses visions. Chouiski lui annonce qu'un moine désire le voir. C'est Pimène, qui révèle au tsar

Copyrighted material

qu'un aveugle a recouvré la vue sur la tombe du tsarévitch Dimitri, preuve de la sainteté du jeune martyr. Boris, frappé d'une attaque, expire après avoir fait ses recommandations à son fils.

Vient alors le dernier tableau de l'acte et de l'œuvre (composé en 1872, il est placé dans la version de Rimski-Korsakov avant le précédent afin de terminer sur la mort de Boris). La scène se passe dans la clairière d'une forêt. Le peuple déchaîné a capturé un boyard et le malmène. Arrivent les deux moines Varlaam et Missail, qui se joignent à la foule. La violence atteint son paroxysme. Deux jésuites polonais, qui chantaient la louange du tsarévitch Dimitri, sont sur le point d'être mis à mal lorsque Grigori fait son entrée. Se proclamant tsarévitch, il invite tout le monde à le suivre à Moscou. Dans la clairière, seul reste l'Innocent qui annonce une nouvelle fois que des malheurs vont frapper la Russie.

Œuvre témoin de l'identité nationale russe, *Boris Godounov* est un drame populaire où le tsar se voit opposé au personnage collectif qu'est le peuple, que Moussorgski a voulu montrer tel qu'il était, sans que ce soit toujours à son avantage. « Le passé dans le présent », telle pourrait être la devise de cet opéra qui diffère nettement du texte de Pouchkine et fait écho aux mouvements révolutionnaires contemporains de l'époque du compositeur. La force psychologique et la véracité des personnages, la lucidité pessimiste de la vision historique, un langage nourri d'intonations populaires, une harmonie d'un grand modernisme en font l'une des œuvres les plus marquantes de tout le XIX^{e} siècle.

André LISCHKE

Copyrighted material

La Dame de pique (Tchaïkovski)

Opéra en trois actes de Piotr Tchaïkovski, créé en 1890

La Dame de Pique, adapté d'une nouvelle de Pouchkine par Modeste Tchaïkovski, le frère du compositeur, a été représenté pour la première fois au théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg le 7 décembre 1890, sous la direction d'Édouard Napravnik.

Hermann, un jeune officier, est amoureux de Lisa, fiancée au prince Eletski. Lisa est la petite-fille d'une vieille Comtesse qui détiendrait le secret de trois cartes infailliblement gagnantes. Hermann, trop pauvre pour demander la main d'une jeune fille de bonne famille, est obsédé par ce secret qui lui permettrait de faire fortune et d'épouser sa belle. Un soir, il s'introduit chez elle ; ils s'avouent mutuellement leur amour. Lors d'un bal chez un dignitaire de Saint-Pétersbourg, le prince Eletski laisse entendre à Lisa qu'il a bien compris qu'elle ne l'aimait pas. Un divertissement pastoral met alors en scène l'histoire d'une bergère qui repousse les avances d'un riche prétendant par amour pour un petit berger.

Lisa remet à Hermann les clés de son appartement : elle voudrait fuir avec lui. Mais lorsque Hermann se rend dans la maison, c'est pour demander à la Comtesse de lui révéler le secret des trois cartes magiques, mais celle-ci reste obstinément muette. Exaspéré, il la menace de son pistolet ; elle tombe morte de frayeur. Lisa arrive et jette son amoureux à la porte.

Quelques jours plus tard, à la caserne, Hermann lit une lettre de Lisa qui lui demande pardon et le supplie de la rejoindre le soir même sur le bord d'un canal. Il se remémore les obsèques de la Comtesse. Soudain, il voit surgir son fantôme, qui lui ordonne d'épouser Lisa et lui révèle les trois cartes : le trois, le sept et l'as. Se rendant, hébété, au rendez-vous de Lisa, il se rappelle qu'il a désormais les moyens de devenir riche ; mais c'est l'argent pour l'argent qui, à présent, l'attire. Il repousse Lisa et court à la maison de jeu. La jeune fille se jette dans le canal.

Au milieu d'officiers éméchés, Hermann joue le trois, puis le sept, gagnant des sommes fabuleuses. Alors que plus personne ne veut jouer avec lui, un homme se présente : le prince Eletski. Sûr de gagner, Hermann annonce « Mon as ! », mais Eletski lui rétorque : « Non, votre

Copyrighted material

dame est battue. » Au lieu de l'as Hermann a en main une dame de pique dont le visage est celui de la Comtesse. Il se poignarde et, avant de mourir, croit voir Lisa qui le console et lui pardonne.

La Dame de Pique est incontestablement le chef-d'œuvre de Tchaïkovski, par la véracité de ses types psychologiques et par la force des situations dramatiques, unifiées par un réseau subtil de leitmotive. Le style mélodique et orchestral de l'auteur s'y enrichit de l'influence de Bizet (les enfants qui jouent aux soldats dans le premier tableau sont inspirés de *Carmen*), de citations de Mozart (pastorale du deuxième acte), de Grétry (la chanson de la Comtesse, « Je crains de lui parler la nuit », vient de *Richard Cœur de Lion*), de références à la musique en vogue sous Catherine II, époque où se déroule l'action (le chœur « Gloire à toi Catherine », à la fin de la scène du bal), et de chants empruntés à l'Église orthodoxe (la scène de l'arrivée du fantôme et le chœur final de l'opéra). La façon dont se manifeste ici l'au-delà constitue un hommage direct de Tchaïkovski au *Don Giovanni* de Mozart, qui resta toujours pour lui la référence absolue.

André LISCHKE

Copyrighted material

3. Métamorphoses

Copyrighted material

De Gounod à Debussy

Malgré le triomphe du *Prophète* de Meyerbeer à l'Opéra, en avril 1849, et l'immense succès du *Caïd* d'Ambroise Thomas à l'Opéra-Comique, en janvier, la création lyrique avait besoin de trouver un second souffle en accord avec l'évolution de la sensibilité. L'Opéra-Comique, qui craignait les hardiesses susceptibles d'effaroucher un public petit-bourgeois, se complaisait dans la routine – Victor Massé ayant demandé à diviser la partie d'altos dans *Galathée* (1852), on lui répondit que cela ne s'était jamais fait – et l'Opéra comptait trop sur le spectaculaire (l'éblouissante lumière électrique dans le tableau de la cathédrale du *Prophète* en était la dernière manifestation en date) pour compenser les faiblesses de l'exécution musicale, de la mise en scène ou de l'invention dramatique.

1. L'aventure du Théâtre-Lyrique

En 1847, Adolphe Adam, en froid avec l'Opéra-Comique dont il faisait pourtant la fortune, avait obtenu le privilège d'ouvrir une troisième scène lyrique à Paris, baptisée l'Opéra national, où il pourrait faire représenter des ouvrages classiques ou moderne commandés, si possible, à de jeunes lauréats du prix de Rome. La révolution de 1848 ruina l'entreprise et son promoteur mais, en 1851, le Théâtre-Lyrique reprit le privilège dans une autre salle du boulevard du Temple ; il ne manquait qu'un directeur avisé pour que cet établissement périphérique devînt, pour treize ans, le pôle le plus novateur de l'activité lyrique parisienne. Nommé en 1856, Léon Carvalho se révéla l'homme de la situation. Comme il dirigera par la suite l'Opéra-Comique, de 1876 à 1897, on peut affirmer que la création lyrique française de la seconde moitié du XIX^e^ siècle doit beaucoup à son intrépidité, qui compensait un caractère despotique.

D'une manière générale, les années 1850 sont marquées par un retour aux valeurs et à l'esthétique classiques, non tant pour renier le romantisme que pour ne pas s'y embourber. Tandis que l'Opéra et l'Opéra-Comique présentent à satiété un répertoire parfois sclérosé par la routine, le Théâtre-Lyrique va proposer des adaptations françaises des *Noces de Figaro*, de *L'Enlèvement au sérail*, du *Freischütz*, d'*Euryanthe*, d'*Obéron*, de *Fidélio*, mais aussi des reprises de *Richard Cœur de Lion* et d'*Orphée*. Et c'est en alternance avec ces œuvres modèles que Gounod donnera *Le Médecin malgré lui* en 1858, *Faust* (1859), *Philémon et Baucis* (1860), *Mireille* (1864) puis *Roméo et Juliette* (1867). Gounod,

Copyrighted material

qui avait débuté à l'Opéra par un maigre succès d'estime avec *Sapho* (1851), dont l'intimisme classique et les demi-teintes se perdaient dans la salle, et qui n'avait guère mieux réussi avec *La Nonne sanglante* (1854) sur un livret de Scribe démuni de toute vraisemblance, trouva au Théâtre-Lyrique le lieu pour imposer, dans un cadre sans traditions et pour un public curieux de nouveautés, une esthétique exigeante, loin des conventions sclérosantes.

Gounod avait rencontré, en Jules Barbier et Michel Carré, deux librettistes décidés eux aussi à sortir des sentiers battus, c'est-à-dire à refuser l'imitation paresseuse du théâtre de Scribe, comme les habitudes prises en matière d'expression et de versification. Cherchant leurs sujets dans la littérature antique ou classique, théâtre ou roman, plutôt que dans les contes ou dans l'histoire, ils prennent leur bien chez Gœthe, Shakespeare, Molière, La Fontaine, Mistral, Cervantès ou Bernardin de Saint-Pierre. Leurs adaptations, toujours appropriées au talent des compositeurs, sont moins infidèles qu'on ne l'a dit et, de toute manière, n'ont pas tué l'original. On peut regretter que Berlioz ne se soit pas adressé à eux quand il transforma lui-même *Beaucoup de bruit pour rien* en *Béatrice et Bénédict* (1862). En revanche, leur collaboration avec Meyerbeer pour *Le Pardon de Ploërmel* (créé en 1859 à l'Opéra-Comique) ne donna qu'un médiocre résultat car le compositeur s'occupait davantage des effets musicaux qu'il voulait obtenir que de leur cohérence dramatique.

L'esthétique musico-dramatique du Théâtre-Lyrique était plus proche des exigences bien comprises de l'opéra classique que de celles de l'opéra-comique, alors revenu à la comédie mêlée d'ariettes de ses débuts. Certes, *Faust*, comme *Le Médecin malgré lui*, comportait des dialogues parlés (remplacés par des récitatifs pour les représentations sur des scènes étrangères) ; il s'agissait donc bien d'un opéra-comique, mais d'une écriture orchestrale beaucoup plus symphonique et exigeant des voix plus larges. Gounod avait voulu écrire *Faust* pour l'Opéra ; on le lui refusa à l'époque mais, en 1869, après la faillite du Théâtre-Lyrique, on s'empressa d'accueillir un ouvrage dont le succès ne s'épuisait pas. Le passage se fit en douceur comme, plus tard, pour *Roméo et Juliette*. Les autres créations notables du Théâtre-Lyrique, en dehors de celles de Gounod, furent *Les Pêcheurs de perles* de Bizet et *Les Troyens* de Berlioz en 1863, puis *La Jolie Fille de Perth* de Bizet en 1867 ; les deux premiers se situent indiscutablement dans le registre de l'opéra.

2. « La grande boutique »

On peut penser que *La Reine de Saba* (1862), troisième échec de Gounod

Copyrighted material

à l'Opéra, aurait beaucoup gagné à être conçue pour le Théâtre-Lyrique tant il apparaît rétrospectivement que « la grande boutique », selon l'expression de Verdi, avait le don de tuer ce qu'elle suscitait. *Les Vêpres siciliennes* (1855) et *Don Carlos* (1867) sont d'ailleurs les seuls ouvrages qui survivront jusqu'à nos jours à leur création sur la scène de l'Opéra de Paris (mais dans des versions italiennes remaniées), malgré la belle carrière de *L'Africaine* (1865), testament lyrique de Meyerbeer, les qualités plus durables d'*Hamlet* (1868) d'Ambroise Thomas, du *Roi de Lahore* (1877) ou du *Cid* (1885) de Massenet. Si *Thaïs* (1893) a mieux résisté, c'est qu'elle avait été élaborée pour le cadre intime de l'Opéra-Comique. À cette liste modeste d'ouvrages ayant conservé un intérêt, on ajoutera *Polyeucte* (1878) de Gounod, tentative inaboutie d'un opéra religieux, *Henry VIII* (1883) de Saint-Saëns, *Françoise de Rimini* (1882), de Thomas sur un livret écrit pour Gounod, ainsi que les deux opéras de Reyer, *Sigurd* et *Salammbô*, créés à La Monnaie de Bruxelles mais conçus selon les critères de l'Opéra de Paris, qui les reprit plus tard.

Dans cette douzaine d'ouvrages, l'esthétique du grand opéra subsiste à des degrés divers et avec un bonheur inégal. Privilégiant les scènes dialoguées au détriment des airs, *Le Roi de Lahore* est davantage marqué par le modèle wagnérien que *Samson et Dalila* (créé à Weimar en 1877) ou *Étienne Marcel* (Lyon, 1879) de Saint-Saëns. Pour *Hérodiade* (destinée à la Scala de Milan, refusée à Paris et finalement créée à Bruxelles en 1881), Massenet inversera la tendance, tandis que, dans *Le Cid*, il jouera, en apparence seulement, le jeu du grand opéra. *Sigurd*, qui puise aux mêmes sources légendaires que la *Tétralogie*, s'inscrit dans la descendance des *Troyens*. De son côté, Saint-Saëns, soucieux d'éviter l'emphase, a traité *Henry VIII* sur un mode intimiste dont on ne lui a pas su gré. Par la suite, *Gwendoline* (1886) de Chabrier, *Le Roi Arthus* (1903) de Chausson, *L'Étranger* (1903) de Vincent d'Indy, dont Bruxelles aura la primeur, offriront trois exemples très différents d'appropriation du drame wagnérien.

3. Le renouveau de l'Opéra-Comique

À l'actif du théâtre de l'Opéra-Comique, jusqu'à la création de *Carmen* en 1875, on ne peut guère compter que *Si j'étais roi* (1852), l'un des meilleurs ouvrages d'Adam, l'atypique *Manon Lescaut* (1856) d'Auber, *Les Noces de Jeannette* (1853) de Victor Massé, pastiche d'opéra-comique, l'inégal *Pardon de Ploërmel* (1859) de Meyerbeer et surtout *Mignon* (1866) qui, grâce à la guérison finale de l'héroïne, décidée après une première hésitante, fêta sa millième représentation en 1894. On notera que les livrets des trois derniers ouvrages sont de Barbier et Carré. Au lendemain de la guerre de 1870, la disparition du Théâtre-Lyrique

Copyrighted material

replaça l'Opéra-Comique dans une situation de monopole, ce qui lui valut d'accueillir des partitions beaucoup plus originales, comme *Djamileh* de Bizet et *La Princesse jaune* de Saint-Saëns en 1872 ou *Le Roi l'a dit* (1873) de Delibes, dont les finesses passèrent néanmoins au-dessus de la tête du public.

Carmen aurait connu le même sort (avec sa musique « cochinchinoise », selon le directeur) sans la force provocante du livret et sa partition savante, rythmée comme une opérette. Néanmoins, avec la concurrence des théâtres des Variétés, des Bouffes-Parisiens et de La Renaissance, où les opérettes d'Offenbach, Hervé, Lecocq, Audran, Varney ou Planquette tenaient autant de l'opéra-comique que de l'opéra bouffe, la salle Favart s'orienta vers une politique de création dans la ligne de celle du Théâtre-Lyrique (que Vizentini tenta de faire revivre de 1876 à 1878), politique qui correspondit à la nomination de Léon Carvalho au fauteuil directorial en 1876.

Dans un premier temps, les reprises d'ouvrages anciens l'emportèrent sur les créations. *Cinq-Mars* (1877) de Gounod et *Jean de Nivelle* (1880) de Delibes ouvrirent la voie aux *Contes d'Hoffmann* (1881) d'Offenbach. C'est alors que Carvalho demanda une modification du cahier des charges au motif que les jeunes compositeurs, attirés par le drame lyrique, ne voulaient plus de l'alternance parlé-chanté. Il obtint gain de cause. Dès lors, rien n'obligeait Massenet, que ses premières expériences à l'Opéra-Comique (*La Grand-Tante*, *Don César de Bazan*) avaient fâché avec le genre, à donner à la parole une telle importance dans *Manon* (1884), de même que Delibes dans *Lakmé* (1883) ; mais il s'agissait, dans le premier cas, de faire du cadre de l'opéra-comique un élément de décor et, dans le second, d'opposer le prosaïsme occidental à la magie de l'Inde. Un librettiste commun, Philippe Gille, rapproche les deux ouvrages. Il y a donc là un véritable choix esthétique.

En revanche, *Le Roi d'Ys* (1888) d'Édouard Lalo, *Werther* (refusé en 1887 par Carvalho, qui trouvait le sujet trop sombre mais programme l'œuvre en 1893 après sa création à Vienne en 1892) ou *Esclarmonde* (1888) de Massenet, *Fervaal* (1897) de Vincent d'Indy sont autant d'opéras véritables marqués par le modèle wagnérien. De même *La Basoche* (1890) d'André Messager, comédie dont le modèle fut à l'évidence *Les Maîtres Chanteurs*. Emmanuel Chabrier, wagnérien lui aussi, dont l'opéra bouffe *L'Étoile* (1877) tranchait trop avec les habitudes des Bouffes-Parisiens, perdit au contraire à voir son *Roi malgré lui* (1887), conçu dans le même esprit, transformé à la demande de Carvalho en un opéra-comique empesé.

Copyrighted material

4. Entre naturalisme et symbolisme

La création du *Rêve* (1891) puis de *L'Attaque du moulin* (1893) d'Alfred Bruneau, d'après Zola, marquèrent, dans l'évolution du répertoire de l'Opéra-Comique, une ouverture vers le naturalisme dans laquelle s'inscrivit la création française de *Cavalleria Rusticana* de Mascagni en 1892, à l'initiative d'Emma Calvé qui venait de triompher dans le rôle de Carmen. Calvé sera également à l'origine de *La Navarraise* (créée à Covent Garden en 1894, reprise salle Favart en 1895) puis de *Sapho* (1897), d'après le roman de Daudet. En préférant la prose aux vers dans *La Navarraise* (comme déjà dans *Thaïs*), Massenet anticipait sur une conquête que Bruneau et Zola allaient reprendre à leur compte dans *Messidor* (en 1897 à l'Opéra) et *L'Ouragan* (en 1901 à l'Opéra-Comique). C'était ouvrir la voie aux transpositions directes du théâtre dramatique au théâtre lyrique : *Pelléas et Mélisande* (1902) de Debussy en est l'exemple le plus remarquable, ce qui n'empêchera pas Ravel de trouver dans les vers de mirliton de *L'Heure espagnole* (1911) une réplique grivoise aux pruderies symbolistes. Mais, sans doute parce que le prosaïsme guettait l'opéra-comique, l'élément fantastique ou onirique reprit ses droits. Dans *Louise* (1900), « roman musical » de Gustave Charpentier, comme dans *Le Juif polonais* (1900) de Camille Erlanger et dans *La Habanera* (1909) de Raoul Laparra, la place accordée au symbolisme et à l'irrationnel confère une fructueuse ambiguïté à ces trois chefs-d'œuvre du naturalisme.

On serait bien en peine cependant de dégager une tendance dominante tant la diversité était devenue la règle à l'Opéra-Comique, dirigé depuis 1898 par Albert Carré, plus attentif que son prédécesseur aux courants nouveaux. Que l'on songe, par exemple, à l'année 1907, qui vit paraître la très symbolique (et symphonique) *Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas sur un livret de Maeterlinck, l'élégant *Fortunio* de Messager d'après Musset et l'hyperréaliste *Chemineau* de Xavier Leroux et Jean Richepin... Mais s'il fallait trouver absolument un dénominateur commun à ces ouvrages, le rythme dramatique l'indiquerait et, surtout, l'oreille le découvrirait au détour d'une mesure : Wagner. L'influence de Massenet, moins despotique, fut, elle aussi, universelle. La dernière partition marquante créée avant la Grande Guerre à l'Opéra-Comique, *Marouf, savetier du Caire* de Rabaud, en mai 1914, est la parfaite illustration de ce double héritage, auquel se mêle déjà comme un parfum de Debussy et de Ravel.

Gérard CONDÉ

Voir aussi

Copyrighted material

- Scénographie lyrique
- Techniques d’écriture
- De la scène à l’écran

Copyrighted material

Carmen (Bizet)

Opéra en quatre actes de Georges Bizet créé en 1875

Carmen, qui faisait tache dans le répertoire de l'Opéra-Comique, en est devenue le plus grand succès et, paradoxalement, la référence d'un genre qu'elle bousculait. « Meilhac et Halévy vont me faire une chose *gaie* que je traiterai aussi *serré* que possible », avait écrit Bizet à un ami, précisant à un autre : « d'une gaieté qui permet le style ». Parlait-il vraiment de *Carmen* ? Pas encore, car le sujet n'était pas arrêté, mais le ton de *Carmen* n'en sera pas moins vif, ensoleillé, pittoresque. Seul son dénouement est dramatique, à l'issue d'une dispute plus brutale que tragique.

Dans la nouvelle de Mérimée (publiée en 1847), Carmen est une créature exotique, cousine sauvage de Manon, qui fait basculer le destin de don José dont elle s'est éprise. Devenue sa *romi*, elle lui reconnaît le droit de la tuer quand elle refuse de continuer la vie commune. Comme il hésite, elle le provoque et, par cette mort volontaire, affirme sa liberté. La distance introduite par le ton détaché du narrateur est rendue, dans l'opéra de Bizet, par des épisodes légers ou comiques qui font mieux ressortir les couleurs flamboyantes du drame.

Le public de l'Opéra-Comique, jusque-là, n'avait pas voulu voir mourir ses héroïnes : il avait fallu guérir in extremis Mireille et Mignon pour les maintenir à l'affiche. Dans le cas de Carmen, personnage fascinant par son étrangeté, par son mépris des convenances, par le défi lancé à l'ordre moral, la mort s'inscrit dans la logique d'un destin choisi. Don José n'est pas moins hors la loi : soldat déserteur par passion (cinq ans après la défaite de Sedan, on ne pouvait guère l'absoudre), il joue avec le feu, et l'exécution qu'il appelle par son aveu (« Vous pouvez m'arrêter, c'est moi qui l'ai tuée, ma Carmen adorée ») rétablit l'ordre. Justice est faite. Face à ces deux héros auxquels on s'attache sans pouvoir complètement se projeter en eux, Escamillo offre l'image du courage et de la séduction, à l'instar des militaires d'opéra-comique, tandis que Micaëla, qui a assez de cran pour grimper jusqu'au repère des contrebandiers, est la messagère du devoir, l'incarnation de la vie sans histoire. Jusqu'à un certain point, on voudrait être Micaëla et rencontrer Escamillo, ou inversement, mais on rêve finalement d'être don José ou Carmen, pour vivre cet amour impossible et fatal.

Copyrighted material

La musique de *Carmen*, minérale, tonique, colle au texte et à la peau de l'auditeur avec une rare obstination, bien au-delà du piquant des motifs espagnols authentiques ou inventés. Cela tient à l'éloquence des motifs, à la richesse d'une orchestration brillante et savamment dosée mais, plus encore à l'écriture musicale elle-même qui, sous l'apparente nonchalance d'un accompagnement à la mode italienne, reste toujours soutenue par une pensée contrapuntique. D'essence théâtrale, le contrepoint est l'art de faire progresser plusieurs voix les unes contre les autres par un jeu subtil de tensions et de détentes. Est-ce un hasard si, avant d'entreprendre la composition de *Carmen*, Bizet avait étudié les dix premiers volumes de la nouvelle édition des œuvres de Bach ? La fluidité du contrepoint, dans *Carmen*, introduit le drame au cœur de l'orchestre de façon aussi efficace que discrète. Jugée wagnérienne à sa création, le 3 mars 1875, à cause de sa complexité et du rôle actif de l'orchestre, la partition de Bizet apparaîtra au contraire à Nietzsche, comme un antidote à la *Tétralogie*. Largement redevable à Gounod et à la tradition française, elle a été le point de départ de la tendance réaliste qui s'affirmera en France et à l'étranger dans les années 1880.

Gérard CONDÉ

Copyrighted material

Pelléas et Mélisande (Debussy)

Opéra en cinq actes de Claude Debussy créé en 1902

Un opéra qui ne ressemble à aucun autre. Cette phrase, peut-être, suffirait à définir *Pelléas et Mélisande* et à résumer l'opinion de ceux que cette œuvre dérange comme de ceux qu'elle fascine. Un ouvrage singulier, en effet, et dans les deux sens du mot puisque malgré (ou à cause de) son caractère atypique, Debussy n'a pas réussi à en composer un second, soit qu'il ait craint de se répéter, soit qu'il se soit trouvé prisonnier de sa réussite.

À une époque où les livrets se présentaient toujours sous une forme versifiée, Debussy trouva dans la prose un tremplin pour ses investigations musicales : fluidité rythmique, absence de mètres réguliers, etc. La pièce de Maeterlinck, qui participe du mouvement symboliste et où les non-dits sont plus nombreux que les affirmations, se prêtent particulièrement bien à sa recherche d'une expression sonore de l'intimité, avec toute cette fragilité et ce caractère impalpable qui la rendent presque irréelle. « La musique, avait-il affirmé bien avant de jeter son dévolu sur la pièce, est faite pour l'inexprimable ; je voudrais qu'elle eût l'air de sortir de l'ombre et que, par instant, elle y rentrât ; que toujours elle fût discrète personne. [...] Rien ne doit rallentir la marche du drame : tout développement musical tant soit peu prolongé est incapable de s'assortir à la mobilité des mots. »

L'un des paradoxe de *Pelléas et Mélisande* réside dans le fait que le poète emploie les mots de tous les jours, les expressions familières qui étaient à l'honneur dans les drames naturalistes, tandis que le musicien, par une déclamation syllabique sacrifiant la vocalité au naturel de la conversation, semble animé d'un souci sans précédent de réalisme. Cette véracité, mise au service d'une donnée dramatique tout à fait conventionnelle – un seigneur jaloux (Golaud) tue son demi-frère (Pelléas) qu'il soupçonne d'être l'amant de sa femme (Mélisande) – aurait pu donner un opéra naturaliste. Le génie de Debussy consiste a avoir mis en valeur la dimension onirique de la pièce, où chaque mot peut en cacher un autre, et d'avoir recréé dans la déclamation cette précision absolue qui confère aux rêves leur véracité troublante tandis que la musique, où domine l'usage de la gamme par tons entiers (exempte de tensions), nimbe l'expression d'un flou inquiétant. C'est ce qui permet, dans la mise en scène, une grande variété d'approches.

Copyrighted material

Debussy n'a pas créé de toutes pièces un style vocal dont le dépouillement semble la vertu principale ; il a radicalisé des tendances observables aussi bien chez Wagner que chez Massenet ou Moussorgski. Par souci d'originalité ? En écrivant *Pelléas*, il ne s'oppose pas à ce qui se fait autour de lui ou à ce qui s'est fait avant, il se révèle à lui-même, souverainement libre. Nulle ascèse dans ce qu'on a pris pour un *parlando* rigoureux, car Debussy ne s'est pas restreint, il n'a pas coupé les ailes à son imagination lyrique : nombre d'inflexions mélodiques en témoignent dans tout l'opéra. Il a écrit, le plus justement possible, la musique qu'il sentait en puissance dans le drame de Maeterlinck. Ainsi qu'il l'a souligné lui-même : « Des recherches faites dans le domaine de la musique pure m'avaient conduit à la haine du développement classique dont la beauté est toute technique. [...] Je voulais à la musique une liberté qu'elle contient peut-être plus que n'importe quel art, n'étant pas bornée par une reproduction plus ou moins exacte de la nature, mais aux correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination. »

C'est en juillet 1893 que Debussy, abandonnant la composition de *Rodrigue et Chimène*, se lança dans la composition de *Pelléas et Mélisande*, dont il mena à bien l'esquisse en l'espace de deux ans. C'est seulement en 1898 qu'Albert Carré, le nouveau directeur de l'Opéra-Comique, s'intéressa à la partition qu'André Messager lui avait recommandée, afin que Debussy achève la rédaction définitive et l'orchestration de son opéra. Le succès de l'ouvrage à l'époque (il fut créé le 30 avril 1902 à l'Opéra-Comique), même s'il ne fut pas immédiat, est ambigu dans la mesure où son esthétique flattait un certain mouvement de puritanisme musical. Mais l'œuvre est assez riche pour que les amateurs d'art lyrique y trouvent leur compte autant que les rebelles au bel canto, et pour qu'elle puisse même être servie par de grandes voix et dans de grandes salles, comme c'est désormais le cas.

Devenu la référence de l'opéra français moderne, *Pelléas et Mélisande* a été beaucoup imité pendant tout le XX^{e} siècle, moins par manque d'imagination que parce qu'il semblait impossible de prendre une autre voie. Son influence est sensible jusque dans les *Dialogues des Carmélites* de Francis Poulenc (1957) ou dans *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen (1983). De même que, dans *L'Heure espagnole* de Ravel (écrit en 1907, créé en 1911) ou dans *Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas (créé en 1907), c'est le souci de se distinguer du modèle qui atteste le mieux l'influence profonde qu'il exerce.

Gérard CONDÉ

Copyrighted material

Du vérisme à Puccini

Le naturalisme des Zola, Daudet, et autres Maupassant rapprochait la méthode du romancier de celle du savant : enquêtes, véracité du document, étude des milieux sociaux, en particulier des plus humbles. Dans son sillage se développe en Italie, dans le dernier quart du XIX^e^ siècle, un courant littéraire d'un esprit voisin, le vérisme. Ses principaux représentants se nomment Giovanni Verga (1840-1922), le chef de file du mouvement, Luigi Capuana ou Federico De Roberto. Tous trois sont siciliens et puisent largement dans le fonds de traditions locales des provinces méridionales. Bien que proches de leurs collègues français (au « document humain » d'Edmond de Goncourt répond « il fatto nudo e schietto » de Verga), les véristes italiens n'en affirment pas moins leur spécificité, d'autant que leur mouvement a pris la suite d'un mouvement littéraire autochtone, la *scapigliatura* milanaise. Autant mode de vie que courant esthétique, ce dernier avait regroupé après 1870 de jeunes-turcs turbulents qui admiraient Hugo et Baudelaire, raillaient le bourgeois, et prônaient des thèmes provocateurs, macabres, ou crûment réalistes. Mais ces « échevelés » (*scapigliati*), parmi lesquels figurent la plupart des librettistes de la « jeune école » à venir, subirent l'influence de Verga dès que celui-ci, à la fin des années 1870, vint se fixer à Milan.

1. Le vérisme musical

Inspiré du vérisme littéraire, le vérisme musical est né avec le prodigieux succès d'un court opéra de Pietro Mascagni (1863-1945), *Cavalleria rusticana* (*Chevalerie rustique*, 1890). La source s'en trouve dans un recueil de nouvelles de Verga, *Vita dei campi* (*Vie des champs*, 1880), qui décrit la vie de labeur et de passions violentes des paysans et pêcheurs siciliens. La nouvelle *Cavalleria rusticana* avait donné lieu à une adaptation théâtrale de Verga lui-même, représentée en 1884 à Turin avec la célèbre Duse. En 1890, Mascagni participa à un concours pour la création d'un opéra en un acte organisé par l'éditeur Sanzogno. Le livret fut adapté de la pièce et la première représentation, le 17 mai au Théâtre Costanzi de Rome, fut un triomphe.

Cavalleria rusticana portait à son paroxysme un réalisme tragique apparu sur les scènes lyriques d'Europe dès le milieu du siècle. Avec *La Traviata* (1853), bourgeois et courtisanes avaient fait leur entrée à l'opéra. La *Carmen* de Bizet (1875) devait aller plus loin encore en

Copyrighted material

s'intéressant à des bohémiens et à des marginaux (c'est pourquoi on la considère parfois comme le premier opéra vériste). Mascagni, quant à lui, nous conte un drame passionnel vécu par des gens du peuple. Il en va de même dans *Paillasse* de Ruggero Leoncavallo (1892), dont le succès fut également éclatant.

Mascagni n'avait aucunement l'intention de promouvoir une nouvelle esthétique lyrique en choisissant un texte de Verga. *Paillasse*, par contre, s'ouvre sur une sorte de profession de foi vériste lancée par le clown Tonio : « L'auteur a cherché à vous peindre une tranche de vie. Il s'inspire de la vérité [...] Nous sommes des hommes de chair et d'os semblables à vous-mêmes. » Ces deux opéras devinrent de facto les porte-drapeaux d'un mode d'expression nouveau sur lequel, cette même année 1892, Umberto Giordano renchérissait en faisant d'une prostituée de Naples l'héroïne de son opéra *Mala Vita* (qui scandalisa le Théâtre San Carlo où il fut créé).

L'élan vériste était donné. Il répondait au climat politique et social de l'Italie d'alors, et aux aspirations d'un public toujours plus large qui se détournait de Verdi (son *Otello*, créé en 1887, fut jugé par certains trop élitiste). Les œuvres se multiplièrent (Franchetti, Cilea, Bossi, Mugnone...). On vit naître un vérisme « bourgeois » mais aussi un vérisme historique, ou « vérisme en perruques », illustré par l'*André Chénier* de Giordano (1896) ou l'*Adrienne Lecouvreur* de Cilea (1902).

En France, en revanche, pays tôt touché par la vague vériste, les compositeurs n'ont mis en scène que le petit peuple contemporain. Dès 1891, Alfred Bruneau compose *Le Rêve* puis l'*Attaque du moulin* (1893) sur des livrets de Zola, tandis que Massenet montre dans sa *Navarraise* (1894) qu'il n'est pas insensible à la nouvelle esthétique, et que la *Louise* de Gustave Charpentier (1900) pose les problèmes du féminisme et de l'amour libre. Le vérisme touche également l'Allemagne avec D'Albert (*Tiefland*, 1903) ou Kienzl, l'Europe centrale avec Janáček (*Jenufa*, 1904) ou bien encore l'Espagne avec Manuel de Falla (*La Vie brève*, 1905). Mais rappelons qu'il n'y eut jamais d'école ou de manifestes véristes, que les styles ou les esthétiques varient sensiblement d'un pays à l'autre, et que chaque compositeur, en définitive, garde sa personnalité.

2. Une nouvelle esthétique ?

C'est dans les opéras italiens des années 1890 que l'on cerne le mieux les principaux traits de la « jeune école » vériste. Les personnages, le plus souvent inspirés de la vie quotidienne, se situent au bas de l'échelle sociale. L'accent est mis, au travers de ces êtres frustes, sur le côté

Copyrighted material

élémentaire, instinctif de l'être humain ; les passions dépeintes sont des passions exacerbées où la sexualité joue un rôle essentiel et qui poussent à des conduites extrêmes, crime passionnel ou suicide. Le conflit n'est donc plus, comme dans l'opéra verdien, entre le bien et le mal mais, tout simplement, entre l'homme et la femme. Une intrigue simple et directe débouche sur des situations dramatiques dont le contenu émotionnel est très fortement souligné. L'action est rapide, autant que le permet le tempo propre à l'expression lyrique, et, comme la tension est extrême, l'opéra est souvent bref.

Une esthétique peut-elle s'exprimer aussi dans la musique ? De par son essence, celle-ci suggère plus qu'elle ne décrit, interprète plus qu'elle n'imite : elle ne pourra jamais rester qu'en deçà de la réalité. Il n'empêche que la musique des opéras véristes présente des caractéristiques aisément identifiables : la fièvre et l'agitation y règnent, les phrases mélodiques sont courtes et intenses, comme déjà dans le dernier duo de *Carmen*. Trémolos, tutti, recours fréquent aux cuivres, contrastes dynamiques accusés, accents exaspérés : voilà qui a pu faire accuser cette musique d'être violente sinon brutale, de s'adresser moins au cœur qu'aux nerfs. Hypertrophie – et dégénérescence – du style verdien ? Le vérisme exprime en fait une réaction de l'esprit méridional contre le monde mythologique et symbolique de Wagner, un monde qui apparaît aux compositeurs véristes comme abstrait et détaché de toute réalité. Ils entendent rester fidèles à la tradition vocale italienne, à la mélodie plutôt qu'au récitatif, de même que leur orchestre rejette les complexités symphoniques wagnériennes. Ils n'en ont pas moins retenu le leitmotiv (utilisé toutefois de manière plus rudimentaire) ou le principe de la continuité musicale avec le renoncement aux morceaux séparés de « l'opéra à numéros ». La science musicale des véristes, n'en déplaise à la critique qui leur est parfois hostile a priori, ne manque pas de profondeur, et elle contribue dans les meilleures œuvres à sublimer le quotidien, à magnifier les « tranches de vie » qui nous sont présentées.

L'emprise du vérisme sur la vie lyrique est restée limitée : non seulement le vérisme pur n'a guère duré plus d'une quinzaine d'années, mais bien des opéras écrits durant cette période (1890-1905), à commencer par ceux de Puccini, s'en sont écartés, par leur sujet ou leur écriture musicale. C'est d'ailleurs le cas de Mascagni et de Leoncavallo eux-mêmes, lesquels, dans les œuvres qui ont suivi leur coup d'éclat, se sont éloignés de principes dont ils pressentaient fort bien les limites. Une esthétique fondée sur le fait divers, des péripéties brutales ou sanglantes et des particularismes locaux ne pouvait connaître que des succès sans lendemain. En revanche, nombre d'opéras témoigneront par la suite de la persistance du courant vériste en Europe pendant tout le premier tiers du XX^{e} siècle, voire au-delà : en font foi, chacun à sa façon, *Il Tabarro* (*La*

Copyrighted material

Houppelande, 1918) de Puccini, *Kátia Kabanová* (1921) de Janáček, mais aussi *Wozzeck* (1925) d'Alban Berg, *Lady Macbeth du district de Mzensk* (1934) de Chostakovitch et même *Porgy and Bess* (1935) de Gershwin, sans oublier, plus proches de nous, des œuvres de Gian Carlo Menotti ou de Francis Poulenc.

3. Puccini par lui-même

On a cru pouvoir rattacher au vérisme celui qui fut le grand musicien du « tournant du siècle », Giacomo Puccini (1858-1924). Il y a là un malentendu qu'il convient de dissiper. Ce rejeton d'une vieille famille de musiciens d'église (il est d'ailleurs l'auteur de diverses compositions religieuses) est toujours resté lui-même au travers des influences, véristes et autres, qu'il a su parfaitement intégrer. Un moment tenté par l'adaptation d'une nouvelle de Verga, *La Lupa* (*La Louve*), il y renonça, parce qu'il sentait que là n'était pas son vrai domaine. Il reflète à la fois son époque et sa classe sociale (la bourgeoisie milanaise), sans en être en rien prisonnier, de même qu'il dépasse ses compatriotes par la perfection de l'invention musicale, celle de la structure dramatique (il est là-dessus impitoyable avec ses librettistes) et surtout de l'intégration action-musique – cette alliance si délicate à réaliser et pourtant si nécessaire à l'œuvre lyrique, dont elle constitue l'essence même.

L'extraordinaire efficacité dramatique de ses opéras ne s'explique pas autrement. On peut certes y trouver des éléments véristes, mais toujours ces opéras transcendent le vérisme par la richesse de leur contenu et la diversité des tons. Alors que ses collègues donnent volontiers dans l'excès ou l'outrance, Puccini sait faire preuve de sobriété et d'élégance. Il nous repose des scènes tendues ou violemment conflictuelles par des moments de contemplation lyrique, des épisodes délicats et tendres de pure poésie (ainsi la séparation des héros au troisième acte de *La Bohème*, ou l'attente de Butterfly au soir du retour de Pinkerton). Il sait aussi faire preuve d'un humour étourdissant (les scènes de « diable à quatre » dans *La Bohème*, celles des trois ministres dans *Turandot*, ou l'admirable *Gianni Schicchi*, de 1918, qui met en scène une querelle féroce autour d'un héritage). Il a surtout un sens très aigu de l'atmosphère qu'il sait créer de manière aussi poétique qu'envoûtante par des notations finement impressionnistes : le matin gris du Havre dans *Manon Lescaut* (1893), l'aube blafarde de la Barrière d'Enfer dans *La Bohème* (1896), le lever du jour sur Rome avant l'exécution de Mario dans *Tosca* (1900), l'ambiance exotique du Japon (*Madame Butterfly*, 1904) ou de la Chine (*Turandot*, 1926). L'importance de ce climat musical est telle chez Puccini que ses héros semblent parfois davantage des incarnations de cette atmosphère que des êtres dotés d'une personnalité propre. C'est là une notable

Copyrighted material

différence avec le grand prédécesseur, Verdi, chez qui le personnage a toujours primé sur le cadre social ou historique dans lequel il évolue.Par son langage harmonique, par sa science rare de l'alliance des timbres, Puccini anticipe sur les découvertes de Debussy et de Ravel, tout en ayant su retenir de Wagner l'usage – modéré – du leitmotiv et du chromatisme, ainsi que le recours à un discours musical continu où se fondent les airs en solo, toujours brefs chez lui et parfaitement intégrés à l'action dramatique.

Un scénario, et plus encore un scénario vériste, est souvent sommaire. Mais la musique épure, ennoblit, transfigure, gomme les imperfections, ajoute de la profondeur psychologique, surtout quand elle émane d'un compositeur tel que Puccini, chez qui Ravel admirait « cette économie de moyens qui fait que deux instruments seuls produisent un tel choc dans l'ensemble de l'orchestre de Puccini ». « Tout cela, concluait-il, vient d'un grand artiste ». Une admiration qu'ont partagée Mahler et Stravinsky.

Jean-Michel BRÈQUE

Voir aussi

• Éros et Thanatos
• De la scène à l'écran

Copyrighted material

Paillasse (Leoncavallo)

Opéra en deux actes de Ruggero Leoncavallo, créé en 1892

Le scénario de *Paillasse* a été tiré par Leoncavallo lui-même d'un fait divers survenu en 1865 en Calabre et qu'avait jugé son propre père, lequel siégeait alors au tribunal de Cosenza : le chef d'une troupe de comédiens (Canio) tue sur scène, pendant une représentation, son épouse (Nedda) et l'amant de cette dernière (Silvio). Une telle source est en soi gage d'authenticité. Le Prologue de l'opéra, confié au clown Tonio, nous annonce que l'auteur entend peindre le vrai : « les gens du peuple souffrent les mêmes douleurs et vivent les mêmes drames que les gens d'en haut ». Et de fait, le malheureux Canio est tenu par sa fonction d'acteur comique de divertir le public alors même qu'il ne voudrait que pleurer.

Leoncavallo, qui avait autant de talent littéraire que de talent musical, a rédigé lui-même le livret de son opéra, chef-d'œuvre d'habileté et d'efficacité dramatique. Le premier acte nous montre Paillasse-Canio, qui a été prévenu que sa femme Nedda le trompe, manquant de peu son rival Silvio qui réussit à s'enfuir sans avoir été identifié. Il veut tuer alors son épouse, mais ses camarades l'adjurent de ne pas compromettre la représentation qui va suivre. Le second acte est cette représentation elle-même, avec laquelle tout va chavirer parce que la pièce de commedia dell'arte que jouent Paillasse-Canio, Nedda-Colombine, et Peppe-Arlequin reproduit de manière hallucinante la situation vécue à l'acte précédent. Quand Canio surprend Colombine au moment même où Arlequin, qui la courtisait, vient de s'échapper, il ne distingue plus entre fiction et réalité, et somme Nedda de lui révéler le nom de son amant. Sur la scène, les spectateurs, ravis de l'intense vérité du « jeu », trépignent d'enthousiasme, pour connaître peu après les plus vives angoisses quand Canio, devant le silence obstiné de Nedda, la poignarde. Silvio, qui se trouvait parmi les spectateurs, se rue vers le meurtrier, mais est poignardé à son tour. « La comédie est finie », balbutie alors Canio.

Paillasse est l'archétype parfait du vérisme : si l'histoire représentée sur scène (second acte) est à l'image de la vie (premier acte), c'est donc que le théâtre est bien le miroir de la vie des hommes, comme l'avait proclamé le Prologue. Ambiguïté essentielle qui nous renvoie à l'esprit baroque, avec lequel le génie italien a partie liée. Il y a une pièce à l'intérieur de la pièce, comme dans *Hamlet*, et le jeu théâtral se nourrit de

Copyrighted material

la réalité des sentiments vécus, exacerbés par la similitude des situations et parfois même des répliques.

Le scénario, d'une clarté exemplaire, souscrit avec une parfaite aisance aux unités de temps, de lieu, et d'action. La concordance entre le texte et la musique est d'autant mieux assurée qu'ils n'ont qu'un seul et même auteur. L'admiration que Leoncavallo vouait à Wagner transparaît ici ou là dans l'orchestration, dans le solo de Nedda, par exemple, ou dans telle scène avec Tonio (le clown difforme dont Nedda se moque, comme les filles du Rhin se moquaient d'Alberich). La commedia du second acte comporte de nombreux clins d'œil à la musique du XVII^{e} siècle : menuet, au début du duo avec Arlequin, ou bien encore gavotte, quand Nedda tente désespérément de ramener au jeu un Canio qui ne se possède plus (jamais musique légère et pimpante n'a été aussi dramatiquement angoissante). Et comment oublier, dans cette œuvre d'une grande richesse musicale, les grands éclats véristes qui retentissent dans l'air aussi poignant que fameux de Canio (« Ridi, Pagliaccio ») ou dans la scène finale, où la violence musicale répond très exactement à celle de l'action qui se consomme.

Jean-Michel BRÈQUE

Copyrighted material

La Bohème (Puccini)

Opéra en quatre actes de Giacomo Puccini, créé en 1896

Après le beau mais imparfait *Manon Lescaut* (1893), *La Bohème*, créé à Turin le 1er février 1896 par le très jeune chef Arturo Toscanini, est le premier grand chef-d'œuvre de Puccini. Le scénario de l'œuvre a été tiré par Luigi Illica et Giuseppe Giacosa des *Scènes de la vie de bohème* d'Henry Murger (1848), un ensemble de vingt-trois chapitres que l'auteur avait porté au théâtre en 1849. Le sujet est la vie de jeunes artistes impécunieux dans le Paris de 1840, une existence faite de joies, de peines, d'amours et d'amourettes qui nous est contée avec vivacité, humour, mais aussi réalisme. Cette vie, qui se veut allègre et insouciante, est en fait pauvre et précaire : on y a froid et faim, on y est malade, on y meurt. Alors que l'ouvrage de Murger prolonge la chronique de la vie de bohème jusqu'à un épilogue « bourgeois », l'opéra n'a retenu que quelques chapitres du livre ; fixant les héros dans une éternelle jeunesse, il leur a évité les avatars naturels du temps, la progéniture, les rides.

La structure de *La Bohème* est à la fois limpide et originale : quatre tableaux qui sont quatre moments de l'existence des héros, mais qui vont en s'assombrissant. Après le premier acte où se rencontrent Rodolphe et Mimi, et le deuxième où l'on fait la fête au quartier Latin, Mimi apprend dans le troisième que sa maladie (la phtisie) la condamne, et meurt dans le dernier près de Rodolphe et de ses amis. Un découpage plus impressionniste que proprement dramatique, succession de moments pittoresques ou émouvants sans intrigue véritable, si ce n'est la brève histoire d'un amour condamné dès ses débuts.

L'opéra est par ailleurs bâti sur un jeu symétrique d'oppositions aussi pertinent qu'efficace : les deux derniers actes, douloureux, s'opposent aux deux premiers, pleins de charme et de gaieté, tandis que les actes I et IV font se succéder une première partie trépidante à une seconde où règne l'émotion (la naissance de l'amour) ou le pathétique (l'agonie de Mimi). Autre opposition, celle des deux couples : d'une part Rodolphe et Mimi, promus ici héros de l'opéra (ce qu'ils n'étaient pas chez Murger), couple romantique, rêveur, associant le poète et la grisette, et, d'autre part, Marcel et Musette, couple extraverti, bruyant, se complaisant en perpétuelles chamailleries. Dans le troisième acte, ce contraste est magnifiquement exploité : c'est au moment où éclatent les sanglots de Mimi, qui vient de prendre conscience de la gravité de son état, que le rire

Copyrighted material

de la frivole Musette fuse brusquement, provoquant une réaction impétueuse du jaloux Marcel. Un peu plus tard, les adieux mélancoliques de Rodolphe et de Mimi se dérouleront sur un fond de dispute virulente, le spectateur étant ainsi partagé entre l'émotion et le sourire.

Le couple des héros inspire au spectateur la plus entière sympathie, d'autant que Mimi a été dotée par ses créateurs d'un rayonnement poétique exceptionnel. Charme physique, douceur, discrétion s'accordent en elle avec une nature délicatement sentimentale (elle brode des fleurs artificielles). Coquette, certes, et parfois inconstante, elle garde toujours la sincérité du cœur. Mais la phtisie l'épuise, ce qui fait vivre un drame à son amant Rodolphe, dont la mansarde est glaciale : loin de garder en vie celle qu'il aime, il contribue ainsi à hâter sa fin. La maladie prend ici une dimension tragique, elle est la force hostile et implacable qui va briser les amants sans recours possible.

Mimi quitte donc Rodolphe, mais en revenant auprès de lui quand elle se sent mourir, elle lui prouve qu'il est resté pour elle le seul refuge véritable. Et ses derniers moments se déroulent dans une conspiration d'amitié d'une incomparable chaleur : Musette vend ses boucles d'oreille pour acheter un manchon, Colline engage sa *vecchia zimarra* (son vieux paletot), sacrifice souligné de façon grandiose par le musicien. Quant aux deux héros, ils se livrent au jeu des « te souvient-il ? » et les thèmes liés à leur rencontre, lourds de nostalgie, ne cessent de reparaître à l'orchestre, soulignant la durée écoulée et l'étendue du chemin parcouru. Il y a ainsi, dans cet opéra, ce que l'on pourrait appeler une esthétique du pathétique, mais qui échappe à toute sensiblerie, Puccini sachant faire appel à l'humour chaque fois que l'émotion menace d'atteindre un degré difficilement soutenable.

La Bohème nous conte une tendre et tragique histoire que le génie de Puccini a élevée à une hauteur mythique. Rodolphe et Mimi rejoignent ainsi des devanciers illustres, Tristan et Iseult, Roméo et Juliette, mais c'est sous les toits de Paris, dans une simple mansarde, que s'incarne cette fois le grand mythe d'amour et de mort. Cadre et situation sont réalistes (les loyers impayés, la faim, le froid, la maladie) – ou véristes ! Mais ce désolant décor est transfiguré ici par la musique, tout rayonne de vie et de poésie. Car c'est avec un bonheur inouï qu'un musicien qui pourtant avait tout d'un petit bourgeois a chanté les amours d'une jeunesse nomade et marginale.

Jean-Michel BRÈQUE

Copyrighted material

Opérette et opéra-comique

1. Aux origines

On connaît la boutade de Camille Saint-Saëns : « L'opérette est une fille de l'opéra-comique, une fille qui a mal tourné, mais les filles qui tournent mal ne sont pas toujours sans agrément. » Jusqu'où, donc, faut-il remonter pour en retrouver les origines ? Au charmant et un rien rustique *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle qui, au XIIIe siècle, unit à la fois le populaire et le savant sous le signe de la légèreté ? Plus sûrement, à la naissance de l'opéra-comique. Vers la fin du XVIIe siècle, les foires parisiennes Saint-Laurent et Saint-Germain accueillent des spectacles de tréteaux mêlant chant, danse et musique. Drôles et impertinents, ces spectacles n'ont aucun scrupule à brocarder, entre autres, le grand opéra de l'Académie royale de musique. Malgré les procès et les interdits, l'opéra-comique s'impose comme un genre à part entière, avec une salle destinée à son propre usage et qui finit par en porter le nom. On y donne des ouvrages amusants et charmants, qui doivent, par décret, être composés d'airs et de dialogues parlés. Charles-Simon Favart (1712-1790), écrivain, librettiste, impresario, comédien, en est l'un des rois.

À ne pas négliger non plus les intermèdes, destinés à alléger l'atmosphère entre deux actes d'opéra ou, comme le dira Jean-Jacques Rousseau, lui-même auteur d'un *Devin du village* créé à la cour de Fontainebleau en 1752, à « reposer l'esprit du spectateur attristé par le tragique et le tendre souci des grands intérêts ». Le phénomène est amplifié en Italie, où les *intermezzi* bouffes égaient les entractes de l'*opera seria* : *La Servante maîtresse* de Giovanni Battista Pergolesi en demeure le modèle. Créé à Naples en 1733, où il servait d'intermède à *Il Prigionier superbo*, joué à Paris en 1746 et en 1752 avant d'y être repris dans une version française en 1754, ce divertissement suffit à déclencher la fameuse Querelle des Bouffons opposant les arts italien et français, le premier jugé « naturel », le second trop savant.

Il faut attendre encore pour que naisse enfin l'opérette. Qui est son véritable père ? Jacques Offenbach ? Florimond Ronger dit Hervé ? Dans le Paris des années 1850, où un public toujours plus mélangé est sans cesse en quête de nouveauté, l'originalité paie comptant. Né en 1825, formé dès son enfance à la maîtrise de Saint-Roch, puis élève d'Auber, Ronger débute comme organiste et fait ses premières armes de

Copyrighted material

compositeur à... Bicêtre, où sa musique semble avoir un effet bénéfique sur les aliénés. Il est ensuite en poste à Saint-Eustache. Rapidement, sa vie se partage entre l'église, le jour, et le théâtre, la nuit : une vie qu'il mettra lui-même en scène dans l'une de ses créations les plus célèbres, *Mamz'elle Nitouche* (1883). Avec *Don Quichotte dans l'île de Sancho Pança*, en 1848, sa carrière prend véritablement son essor. Directeur de la musique au Théâtre de l'Odéon, fondateur des Folies-Concertantes en 1854, bientôt rebaptisées Folies-Nouvelles, Hervé s'impose par son goût de l'absurde, du burlesque, de la parodie. Avec *L'Œil crevé* (1867), *Chilpéric* (1868), et *Le Petit Faust* (1869), trois œuvres créées aux Folies-Dramatiques, il est à l'apogée de son art. Après la guerre de 1870, le « compositeur toqué » s'assagit. Il s'éteint à Paris en 1892.

2. Le tourbillon Offenbach

Jacques Offenbach connut une ascension parallèle à celle d'Hervé, qui fut longtemps considéré comme son rival. Il naît à Cologne en 1819. Son père, compositeur, violoniste, chantre à la synagogue, est son premier maître. Le jeune garçon se destine d'abord au violoncelle et, en 1833, il arrive à Paris. Admis au Conservatoire, il y reste un an. En 1834, il est engagé comme violoncelliste à l'Opéra-Comique. Des compositions instrumentales, mais aussi des romances, l'aident à se faire connaître dans les salons. 1850 : il est nommé chef d'orchestre de la Comédie-Française, un poste qu'il occupera pendant cinq ans et qui lui permettra d'écrire quelques musiques de scène. En 1855, il donne aux Folies-Nouvelles *Oyayaye ou la reine des îles*, une « anthropophagie musicale », dont Hervé interprète le rôle éponyme. Et le 5 juillet de la même année, il inaugure son premier théâtre, les Bouffes-Parisiens, sur les Champs-Élysées, avant de le transporter, quelques mois plus tard, salle Choiseul. Dans les années 1856-1857, il ne donne pas moins de seize ouvrages, et organise un concours d'opérettes dont Georges Bizet et Charles Lecoq sont les premiers lauréats.

Offenbach est désormais un nom qui compte dans le spectacle parisien. La première version d'*Orphée aux Enfers*, en 1858, marque le début d'une série fastueuse. La collaboration avec le duo de librettistes Henri Meilhac et Ludovic Halévy sera particulièrement fructueuse et plusieurs théâtres, les Bouffes bien sûr mais aussi les Variétés, le Palais-Royal... s'en feront l'écho. *La Belle Hélène* (1864), *Barbe-Bleue* (1866), *La Vie parisienne* (1866), *La Grande-Duchesse de Gerolstein* (1867), *La Périchole* (1868), *Les Brigands* (1869) jalonnent ces années comme autant de triomphes avant que le conflit de 1870 n'interrompe brutalement ce tourbillon. *Madame Favart* (1878) et *La Fille du tambour-major* (1879) sont les derniers fleurons d'une activité fébrile. Offenbach

Copyrighted material

disparaît en 1880 sans avoir pu terminer ses *Contes d'Hoffmann*, créés après sa mort en 1881.

3. Suite et fin en France

La graine est semée. Le terme d'« opérette » était apparu pour la première fois en 1856 sur les affiches de *Madame Mascarille*, de l'obscur Jules Bouvery. Hervé et Offenbach (qui employait, lui, l'expression d'« opéra-bouffe ») auront porté le genre à son sommet. Ils ont en même temps ouvert la voie à des auteurs qui voyaient là un nouveau débouché. Charles Lecoq (1832-1918) reste dans les mémoires grâce à sa pimpante *Fille de madame Angot*, créée à Bruxelles en 1872, reprise à Paris un an plus tard : une trépidante aventure qui exploite habilement le cadre historique offert par le Directoire. D'Edmond Audran, on ne joue plus guère aujourd'hui que l'hilarante *Mascotte*. De même que le nom de Robert Planquette ne subsiste que par ses *Cloches de Corneville*, et que celui de Louis Varney doit encore sa réputation aux *Mousquetaires au couvent*. Il serait injuste d'oublier Claude Terrasse, qui, avec ses *Travaux d'Hercule*, se révèle, dans le burlesque, le digne successeur d'Hervé, ou Louis Ganne, père de *Saltimbanques*, qui nous fait évoluer dans l'univers magique du cirque. Autant d'ouvrages qui faisaient encore, voici quelques décennies, le bonheur des familles.

Avec André Messager (1853-1929), l'opérette trouve un nouveau souffle. Compositeur, chef d'orchestre, directeur musical (au Covent Garden de Londres, à l'Opéra de Paris, mais surtout à l'Opéra-Comique), ce musicien trop sous-estimé de nos jours sut toucher un large public par sa délicatesse et sa fantaisie. *La Basoche* (1890) ou *Véronique* (1898) se situent dans le droit fil de l'opéra-comique et plus encore *Fortunio* (1907). Dans les années 1920, alors qu'il pourrait se reposer sur ses lauriers, il se remet en question, renouvelle son style et, avec *L'Amour masqué* (1923), *Passionnément* (1926), *Coup de roulis* (1929), il donne ses lettres de noblesse à la comédie musicale à la française.

Car le monde a changé, et les bouleversements apportés par l'horreur de la Première Guerre mondiale ont touché aussi l'univers du spectacle. L'opérette classique offre un dernier feu d'artifice en 1923, avec la piquante *Ciboulette* de Reynaldo Hahn, avant de céder la place à des œuvres moins ambitieuses. Dans l'entre-deux-guerres, Maurice Yvain (*Ta bouche*, *Là-haut*), Henri Christiné (*Phi-Phi*, *Dédé*), tiennent le haut du pavé. Il s'agit de pièces légères, à tous les sens du terme, lestement troussées par des musiciens dont le métier est indéniable, sur des airs qui s'inspirent des nouveaux rythmes de danse, fox-trot, tango... Mais le ver est dans le fruit. De plus en plus contaminée par la chanson, ou par un

Copyrighted material

prétendu « grand spectacle » dont les effets passent avant la musique, l'opérette décline dès les années 1930, avant de sombrer, dès l'immédiate après-guerre, dans une facilité qui mène promptement à la médiocrité. Francis Lopez fut l'un de ses fossoyeurs. À la fin des années 1960, le trait est définitivement tiré.

4. Suite et fin en Europe

Même si elle trouva en France un terrain d'élection, l'opérette fleurit à travers l'Europe entière. En Italie, elle tenta des maîtres aussi éminents que Ruggero Leoncavallo (*La Reginetta delle rose*, 1912), Pietro Mascagni (*Si*, 1919), ou Nino Rota, dont le *Chapeau de paille de Florence*, créé en 1955 et inspiré de Labiche, relève davantage de l'opéra-comique. Autant d'ouvrages qui, celui de Rota excepté, ne franchirent jamais les Alpes.

En Espagne, la zarzuela ne s'aventura que rarement au-delà des Pyrénées. Elle tire son nom du palais de la Zarzuela, demeure de chasse des environs de Madrid, où étaient donnés des spectacles de petite dimension alternant textes parlés et chantés, destinés à divertir la cour. On en trouve la trace dès le XVII^e^ siècle, et son évolution va de pair avec la tendance à préserver un art national, parallèlement à l'opéra italien, qui règne alors sur la majeure partie de l'Europe. Si l'on remarque fréquemment l'adaptation en espagnol d'ouvrages italiens, le XIX^e^ siècle définit un courant qui, bien que pactisant avec le vaudeville français, trouve enfin son originalité. La zarzuela *grande*, en trois actes, se rapproche de l'opéra-comique ; le genre *chico*, en un acte seulement, renvoie plutôt à l'opérette. Dans les deux cas, l'influence des danses nationales – séguedille, jota, fandango, paso-doble, boléro – et de la musique populaire est évidente. La zarzuela, c'est un festival de rythmes, de couleurs, de mélodies irrésistibles. Francisco Asenjo Barbieri (*El Barberillo de Lavapiès*), Tomas Breton (*La Verbena de la Paloma*), Ruperto Chapi (*La Revoltosa*), Amadeo Vives (*Dona Francisquita*), et plus près de nous Federico Moreno Torroba (*La Chulapona*) ou Pablo Sorobazal (*La Taberna del Puerto*) ont dignement illustré cette tradition qui renferme en son sein toute l'âme d'un peuple.

Les pays germaniques, pendant ce temps, dansaient à trois temps. Car l'opérette, en ces contrées, est indissociable de la valse. Avant elle, il y eut le *singspiel*, proche de l'opéra-comique, mais aussi les *possen*, bouffonneries parentes du vaudeville. L'opérette viennoise ne se résume pas au seul nom de Johann Strauss fils. Avant lui, exact contemporain d'Offenbach, Franz von Suppé s'illustre dans la fantaisie avec sa *Belle Galathée*, son *Boccace* et surtout *Cavalerie légère* ; on peut regretter

Copyrighted material

qu'on n'en fredonne plus, aujourd'hui, que les ouvertures. Fils de Johann Strauss I^er^, roi de la valse, Johann Strauss fils ne commence sa carrière lyrique qu'à l'âge de quarante-six ans. 1874 : *La Chauve-Souris* ; 1883 : *Une Nuit à Venise* ; 1885 : *Le Baron tzigane*. L'héritage straussien, hors les pays germaniques, se limite à ces trois titres, qui n'ont pas fini de faire tourner les têtes. Quant à *Sang viennois*, ce n'est qu'un assemblage d'airs célèbres (dont la valse éponyme), effectué par Adolphe Muller junior. De l'estrade du chef d'orchestre et du bureau du compositeur, les Strauss passeront, en famille, à la scène : leur rivalité sera le thème d'une opérette, *Valses de Vienne*, dont la musique est faite d'emprunts.

Karl Millöcker (*L'Étudiant pauvre*), Carl Zeller (*L'Oiseleur*), Richard Heuberger (*Le Bal à l'Opéra*), Oscar Straus (*Rêve de valse*), le Hongrois Emmerich Kalman (*Princesse Czardas*), entre autres, reprendront le flambeau. Aucun d'eux n'atteindra la gloire de Franz Lehár, hongrois lui aussi : d'abord chef de musique militaire, il décide de se consacrer au théâtre. Inspirée d'un vaudeville français, *L'Attaché d'ambassade*, sa *Veuve joyeuse* (1905), sur un livret de Victor Léon et Leo Stein, fait rapidement le tour du monde. À mettre encore à l'actif de celui que l'on surnomma « le Puccini de l'opérette », tant l'allégresse de sa musique pouvait se teinter de mélancolie : *Le Comte de Luxembourg* (1909), *Frasquita* (1922), *Paganini* (1925), *Le Tzarévitch* (1927), et l'inusable *Pays du sourire* (1929).Tandis que Ralph Benatzky et sa trépidante *Auberge du cheval blanc* partaient à la conquête des foules dès 1930, Robert Stolz, disparu en 1975, prolongea une tradition viennoise qui commençait à s'affadir. Paul Linke, Jean Gilbert (*La Chaste Suzanne*), Eduard Künnecke représentent, quant à eux, le versant purement allemand. Faut-il enfin ranger, comme le font certains, le caustique *Opéra de quat'sous*, du duo Bertolt Brecht/Kurt Weill, une œuvre en tous points marginale mais proprement géniale, parmi les opérettes ?

C'est encore un duo qui célèbre, outre-Manche, le genre léger. Pendant un quart de siècle, avec un humour « typically british », Gilbert (librettiste) et Sullivan (compositeur) vont devenir, dans l'Angleterre victorienne, le pendant d'Offenbach, Meilhac et Halévy. Au point de rester, encore aujourd'hui, une véritable institution. Leurs ouvrages font les beaux soirs du Savoy Theatre et les airs de *H.M.S. Pinafore* (1878), des *Pirates de Penzance* (1880), du *Mikado* (1885), des *Gondoliers* (1889) sont sur toutes les lèvres. Dans l'entre-deux-guerres, Ivor Novello et surtout Noël Coward (*Bitter Sweet*) séduisent le public.

5. La comédie musicale américaine

La plus grande mutation que connut l'opérette fut sa transformation, aux

Copyrighted material

États-Unis, en comédie musicale. Mutation parce que bon nombre de musiciens émigrés commencèrent par perpétuer la tradition européenne. Ce fut le cas de Victor Herbert, venu d'Irlande, de Rudolf Friml (*Rose-Marie*), né en Tchécoslovaquie, ou du Hongrois Sigmund Romberg (*Le Chant du désert*). Dans les années 1920, toutefois, un genre typiquement américain voit le jour. Plus encore que *No, No Nanette* de Vincent Youmans ou *Lady Be Good* de George Gershwin, *Show Boat*, de Jerome Kern, marque, en 1927, une date charnière dans l'histoire du divertissement : mêlant étroitement théâtre, chant, chorégraphie, le *musical* est né. La même année, Gershwin donne *Strike Up the Band !*, puis *Funny Face*, suivis en 1930 de *Girl Crazy* et, un an plus tard, de *Of Thee I Sing*.

Commencent alors trois décennies particulièrement fastes, dont les vedettes seront Irving Berlin (*Annie get your Gun*), Cole Porter (*Anything Goes*, *Kiss me Kate*), Richard Rodgers, en tandem avec Lorenz Hart (*Pal Joey*) ou Oscar Hammerstein II (*Oklahoma !*, *Carousel*, *South Pacific*, *The Sound of Music*). Leurs successeurs s'appellent Frank Lœsser (*Guys and Dolls*), Alan Jay Lerner et Frederic Lœwe (*Brigadoon*, *My Fair Lady*), Leonard Bernstein (*Wonderful Town*, *West Side Story*), Jerry Hermann (*Hello Dolly*), John Kander et Fred Ebb (*Cabaret*, *Chicago*). Compositeur culte dans son pays, peu connu en France, Stephen Sondhein, auteur de *Company*, *Follies*, *A Little Night Music*, *Sweeny Todd*, peut être considéré comme une légende vivante de la comédie musicale. En attendant la relève.

Il serait bon de s'interroger, par comparaison avec les États-Unis, sur le déclin de l'opérette en France, même si, sous le nom de comédie musicale, et dans la lignée de grands spectacles anglais comme *Les Misérables* et *Le Fantôme de l'Opéra*, une renaissance (dont *Notre-Dame de Paris* de Luc Plamondon et Richard Cocciante fut la première étape) tente de s'opérer depuis la fin des années 1990. Nul ne peut nier, cependant, que le marketing ne tienne ici une plus grande place que l'artistique, le marché visé étant celui des adolescents. Et la vraie question demeure : pourquoi des ouvrages qui furent si populaires voici quelques décennies ont-ils ainsi disparu ? Rares sont ceux, il est vrai, qui peuvent se reconnaître aujourd'hui dans ces livrets désuets. L'opérette, qui participait d'une culture de transmission (les grands-parents y emmenaient leurs petits-enfants) se trouve actuellement bien mal en point. En France, du moins, car dans les pays anglo-saxons, où cette rupture entre les générations est sans doute moins sensible, écoles et universités montent couramment des *musicals* avec les moyens du bord. Il faut surtout admettre que la comédie musicale, toujours ancrée dans la réalité du pays (qu'elle soit historique, voire politique ou même revendicative comme ce fut le cas de *Hair* en 1968), a mieux supporté

Copyrighted material

l’épreuve du temps. Reste que toute une partie du patrimoine français risque d’être définitivement anéantie, ce qui serait regrettable.

Michel PAROUTY

Voir aussi

• Les mutations du siècle des Lumières
• Caricatures et démythifications

Copyrighted material

La Belle Hélène (Offenbach)

Opéra bouffe en trois actes de Jacques Offenbach, créé en 1864

Le 17 décembre 1864, le Théâtre des Variétés affiche une création qui va faire du bruit : Jacques Offenbach présente son nouvel opéra-bouffe *La Belle Hélène*. Henri Meilhac et Ludovic Halévy sont ses librettistes : le trio fonctionne à merveille. Dans le rôle-titre, une jeune et accorte bordelaise, Hortense Schneider. Le compositeur l'a rencontrée en 1855 alors qu'il venait d'ouvrir, sur les Champs-Élysées, son théâtre des Bouffes-Parisiens ; elle a suivi depuis sa route aux Variétés, au Palais-Royal, mais le bruit court qu'elle songe à abandonner la scène. Le personnage d'Hélène lui apporte la consécration.

Opéra-bouffe, *La Belle Hélène*, et non pas « opérette » ? Le terme n'est pas anodin. Car le compositeur et ses complices, s'ils célèbrent brillamment les séductions de la légèreté, ne s'en tiennent pas là : à mille lieues d'une comédie sentimentale, et sous le couvert d'un retour à l'Antiquité, ils livrent une satire féroce des mœurs du Second Empire, et tirent à bout portant sur les grands de ce monde... qu'ils fréquentent au quotidien. Le public jubile. D'autant que la verve s'accompagne ici d'une qualité musicale sans pareille, tant la veine mélodique d'Offenbach semble inépuisable.

La musique a du chic, de l'allure, de la classe ; elle unit sans effort le lyrisme à l'art du clin d'œil, la frénésie du rythme au charme du sourire. Trio patriotique caricaturant sans la moindre gêne le *Guillaume Tell* de Rossini, ou duo d'amour d'une troublante sensualité, défilés de « rois barbus qui s'avancent, bu(s) qui s'avancent » ou portrait de femme dessiné avec un naturel exquis à travers des airs d'une surprenante simplicité, la partition de *La Belle Hélène* fourmille de trouvailles qui, même après maintes auditions, surprennent encore.

Michel PAROUTY

Copyrighted material

L’Amour masqué (Messager)

Comédie musicale en trois actes d’André Messager, créée en 1923

C’est une formidable carrière que celle d’André Messager. Rares en effet sont les musiciens qui auront su, comme lui, évoluer et s’accorder à l’air du temps sans abandonner leur personnalité. 1923 marque un tournant dans l’histoire de l’opérette. Le 7 avril a lieu, aux Variétés, la première de *Ciboulette* de Reynaldo Hahn, un adieu définitif à la tradition, proche de l’opéra-comique. Mais le 23 février, au Théâtre Édouard VII, avait été créé *L’Amour masqué*, le nouvel ouvrage de Messager ; pour l’occasion, il avait pour partenaire un librettiste prestigieux, Sacha Guitry.

Depuis *Véronique* (1898), son premier triomphe, jusqu’à *Monsieur Beaucaire* (1918), ce compositeur et chef d’orchestre renommé (il tenait la baguette lors de la création mouvementée du *Pelléas et Mélisande* de Debussy en 1902) avait suivi, lui aussi, et avec quel talent, la voie traditionnelle. Or voici qu’à soixante-dix ans il n’hésite pas à emprunter des chemins plus modernes. Il adopte les usages en vigueur depuis la fin de la Première Guerre mondiale : un effectif orchestral réduit, un petit nombre de solistes, aussi bons chanteurs que bons comédiens, un sujet contemporain un rien frivole et à peine osé.

Guitry, en pleine gloire, s’empare du rôle-titre ; son épouse, Yvonne Printemps, illumine de sa grâce le principal personnage féminin. Et Messager trousse des couplets d’une élégance raffinée, avec ce vrai chic parisien dont il est l’un des maîtres. Rien ne pèse, dans ces mélodies délicates dont la fraîcheur et la transparence résistent à l’usure du temps. C’est populaire avec distinction, gai et léger comme plus personne n’ose l’être aujourd’hui. Au crépuscule de sa vie, le compositeur met son immense talent au service de la comédie musicale à la française. Sans la moindre prétention, dans le seul but de divertir. Véritable joyau des « années folles », *L’Amour masqué*, dans sa lumineuse tendresse, se souvient parfois de Mozart.

Michel PAROUTY

Copyrighted material

La Chauve-Souris (Strauss)

Opérette en trois actes de Johann Strauss fils, créée en 1874

Il est des étiquettes qui collent à la peau : ainsi Johann Strauss fils ne pourra jamais se défaire de son surnom de « roi de la valse ». La raison qui l'amena à écrire pour la scène, alors que ses compositions orchestrales lui avaient apporté la gloire, dépasse le cadre du simple désir musical : les directeurs des théâtres viennois souhaitaient combattre la concurrence étrangère, celle des opéras-bouffes, d'Offenbach notamment. Ainsi le Theater an der Wien pria-t-il Strauss de répondre à ses vœux. Ce que le musicien fit, non sans réticence.

Créée le 5 avril 1874, sa troisième opérette, *La Chauve-Souris*, fut d'abord fraîchement accueillie, mais ne tarda pas à gagner rapidement les faveurs du public. Le plus drôle, ce sont les allers-retours auxquels le sujet donna lieu entre l'Allemagne, la France et l'Autriche. À l'origine, on trouve une pièce de théâtre, *La Prison*, de Richard Benedix (Berlin, 1851). Revue et corrigée par le duo Meilhac et Halévy, elle devient une comédie de boulevard, *Le Réveillon* (Paris, Théâtre du Palais-Royal, 1872). Troisième et dernier avatar, *La Chauve-Souris*, livret de deux Prussiens, Carl Haffner et Richard Genée.

Certains fâcheux reprochèrent pourtant à l'auteur d'avoir accumulé un ramassis de valses et de polkas sans oublier la czardas que chante, au deuxième acte, la fausse comtesse hongroise. Mais c'est justement ce qui rend son œuvre emblématique et que résume magnifiquement son ouverture en forme de pot-pourri, si célèbre que, détachée de son contexte, elle fait les beaux soirs des concerts. Avec *La Chauve-Souris*, Johann Strauss posait les fondations d'un genre appelé à faire le tour de la planète, l'opérette viennoise. Il joignait ainsi aux irrésistibles plaisirs de la danse ceux, tout aussi enivrants, de la voix. Un rien de nostalgie, beaucoup de volupté, et du rythme à en revendre.

Michel PAROUTY

Copyrighted material

Post-romantisme et décadence

On a coutume de situer au tournant du XIX^e^ et du XX^e^ siècles une période de transition dans l'histoire de la musique, dont la désignation elle-même trahit la nature d'époque charnière : le « post-romantisme » ne se définit pas en tant que tel, mais en référence avec la période qui l'a précédé. Le flou de cette étiquette permet de regrouper des ouvrages de styles parfois divergents, dont le seul point commun est de se situer par rapport au romantisme – en continuité ou en réaction. À cet égard, il est courant de lui substituer la désignation « post-wagnérienne », car c'est à l'aune des drames lyriques du maître de Bayreuth que les compositeurs de cette époque ont évolué.

On peut donc circonscrire chronologiquement cette période entre le début des années 1880 (Wagner meurt en 1883) et l'« invention » de l'atonalité par Schoenberg, à l'orée de 1910. Cette dernière représente en effet l'aboutissement logique, bien que longtemps différé, de la révolution wagnérienne en matière harmonique, dont *Tristan et Isolde* (1865), marque la première étape importante.

Comme tout cloisonnement historique, celui-ci n'est pourtant pas étanche : de nombreux opéras des années 1920 et 1930 peuvent être considérés comme des ouvrages post-romantiques, dans la mesure où ils emploient des procédés stylistiques connus et où leurs livrets reprennent des problématiques datées.

1. Sous l'influence de Wagner

Dans un premier temps, l'onde de choc wagnérienne se fait sentir dans la production d'artistes qui marchent ostensiblement sur les traces du sorcier de Wahnfried. Chez les compositeurs allemands, l'influence est directe : Engelbert Humperdinck (1854-1921), qui a travaillé avec le maître lors de la création de *Parsifal*, se souvient de la façon dont ce dernier traite l'orchestre et de la continuité qui règne dans ses drames lyriques lorsqu'il compose plusieurs ouvrages merveilleux dans tous les sens du terme, notamment *Königskinder* (*Enfants de roi*, 1910) précédé de *Hänsel et Gretel* (1893), dont le succès reste toujours aussi vif. C'est que Humperdinck joint à la syntaxe wagnérienne une veine plus populaire et bon enfant. Il y intègre notamment des chants folkloriques connus de tous les jeunes Allemands. Dans le même registre, Siegfried Wagner, fils de

Copyrighted material

Richard, écrit plusieurs opéras tombés dans l'oubli. Réalisant lui aussi une étonnante synthèse, Eugen d'Albert signe une vingtaine d'œuvres lyriques dont une seule a laissé une trace dans le répertoire : inspiré d'une pièce espagnole, *Tiefland* (1903) mêle des procédés typiques du vérisme italien à des harmonies wagnériennes – ce qui n'étonne guère lorsqu'on sait que ce pianiste cosmopolite étudia avec Hans Richter, éminent chef wagnérien, et Franz Liszt, ami, défenseur et beau-père de Wagner.

Le compositeur le plus emblématique de ce courant demeure toutefois Hans Pfitzner. Né en 1869, il obtient un immense succès avec son deuxième opéra, *Die Rose vom Liebesgarten* (*La Rose du jardin d'amour*), créé en 1901 à Elberfeld et repris notamment à Vienne par Gustav Mahler, et dont le livret rappelle *Tannhäuser*. Le terme de « post-romantisme » s'applique bien à la personnalité conservatrice de cet artiste, qui livre des adaptations des opéras éminemment romantiques de Marschner et imprègne ses œuvres de ses convictions nationalistes (lesquelles le conduiront à flirter avec le parti nazi dans la dernière partie de sa vie). C'est ainsi que *Palestrina* (1917), son ouvrage lyrique le plus important, romance un épisode de la vie du fameux compositeur de la Renaissance pour mieux prôner un art dépouillé et hautain, loin des expérimentations avant-gardistes des années 1910.

Curieusement, les compositeurs français s'avèrent presque plus wagnériens que leurs homologues allemands. Il est vrai que beaucoup effectuaient leur voyage à Bayreuth avec dévotion et qu'ils y trouvaient matière à remettre en question le règne du « grand opéra » hérité de Meyerbeer. C'est ainsi que les années 1880 voient éclore une foison d'ouvrages aux thématiques médiévales, dont les partitions entremêlent des leitmotivs au sein d'une texture orchestrale complexe et d'un seul tenant. De ce courant, on se bornera à citer les œuvres les plus significatives : *Sigurd* d'Ernest Reyer (1884), *Gwendoline* de Chabrier (1886), *Le Roi d'Ys* d'Édouard Lalo (1888), *Fervaal* de Vincent d'Indy (1897), *Le Roi Arthus* de Chausson (1903), dont l'intrigue et la partition se souviennent de *Tristan*... La France ayant toujours été encline à soigner la « couleur locale », ces compositeurs délaissent parfois les cuirasses médiévales pour partir en quête de sujets exotiques, prétextes à une musique qui mêle écriture wagnérienne et effluves orientalisants, comme on le constate dans *Salammbô* de Reyer (1890) ou *Padmâvatî* d'Albert Roussel (1923).

2. Oppositions et surenchères

À l'aube du XX^e^ siècle, cependant, des compositeurs de plus en plus nombreux élaborent un style qui prend de nettes distances avec le drame

Copyrighted material

lyrique wagnérien. Faisant office de repoussoir, celui-ci devient une référence négative pour des œuvres qui, par certains aspects, lui restent liées, ce qui les fait aussi entrer dans la catégorie post-romantique.

Désormais, les ouvrages les plus opposés se trouvent rangés sous cette unique bannière. On pourrait schématiquement décrire le vérisme italien, la révolution debussyste et le développement de l'opérette (tant française que germanophone) comme des foyers de résistance au wagnérisme, mais ils n'en subissent pas moins son influence. En Italie, par exemple, de nombreux compositeurs héritiers du vérisme emploient une écriture post-wagnérienne caractérisée par un grand soin porté à l'orchestration et à des harmonies troubles. Francesco Cilea, Riccardo Zandonai, Umberto Giordano et Franco Alfano se risquent ainsi à des métissages souvent fascinants. Puccini lui-même peut être à bon droit considéré comme un compositeur post-romantique.

Enfin, Richard Strauss constitue à lui seul un véritable parangon du post-romantisme musical. Aussi aventureux et imprévisible que Pfitzner était frileux et figé, Strauss, qui s'appuie sur Wagner, s'en écarte progressivement pour explorer la voie expressionniste (*Salomé* en 1905 et *Elektra* en 1909) puis néo-classique (*Le Chevalier à la rose* en 1911 et *Ariane à Naxos* en 1912 et 1916). Son écriture raffine à l'extrême les éléments de la rhétorique wagnérienne : leitmotivs modelés avec toujours plus de subtilité, orchestration de plus en plus complexe pour des phalanges atteintes d'inflation instrumentale, harmonies si sophistiquées qu'elles frôlent parfois l'atonalité...

Dans cette veine, une nouvelle génération de compositeurs va d'ailleurs s'illustrer en Allemagne et en Autriche durant les années 1910-1920, et passer pendant quelques temps pour représenter l'avant-garde. Avec le recul, on s'apercevra que ces artistes exploraient en réalité les limites de la logique post-wagnérienne, jusqu'à l'épuiser de l'intérieur. Le principal représentant de cette génération demeure sans doute Franz Schreker (1878-1934), compositeur fêté dès son premier opéra important, *Der ferne Klang* (*Le Son lointain*, 1912). Adopté par d'innombrables théâtres, l'ouvrage sera suivi de deux autres œuvres à succès : *Die Gezeichneten* (*Les Stigmatisés*) en 1918 et *Der Schatzgräber* (*Le Chercheur de trésors*) en 1920. Les livrets sulfureux que Schreker écrivait lui-même, véritables concentrés de névroses aux relents érotico-psychanalytiques, et le raffinement suprême de sa musique, qui affectionne des alliages de timbres inédits, sont sans doute à l'origine de l'engouement qu'il suscita. La gloire et les polémiques qui entourèrent sa production furent d'ailleurs alimentées par un célèbre article du musicographe Paul Bekker, proclamant dès 1918 que Schreker était le compositeur tant attendu, aussi génial que Wagner car parvenant à le

Copyrighted material

dépasser. On voit donc qu'à la veille des années 1920, l'ombre du maître de Bayreuth reste toujours aussi présente dans les esprits.

Au côté de Schreker, il convient de citer son aîné Alexander von Zemlinsky (1871-1942), pédagogue, chef et compositeur, lui aussi auteur d'opéras d'autant plus estimés par le public d'aujourd'hui qu'il était lié à Schoenberg, artistiquement (il fut son mentor et l'un de ses plus ardents défenseurs) mais aussi familialement (celui-ci épousa sa sœur). Enfin, on ne négligera pas le benjamin de la triade, qui fut un compositeur prodige, Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) : ses opéras se situent dans le courant érotico-romantique initié par ses aînés, notamment *Violanta* (1916) et surtout *La Ville morte* (1920), son chef-d'œuvre.

3. Vers un renouvellement

Ces trois compositeurs, à l'instar de beaucoup d'autres, eurent à souffrir de leur place au sein de l'histoire, à la fois musicale et politique. Représentants de la fin d'une époque, ils continuent de ressasser des thèmes remontant au romantisme (rédemption par l'amour, communion avec la nature, prédilection pour le conte médiéval, etc.) et poursuivent, sans craindre les boursouflures, l'exploration d'une musique de plus en plus sophistiquée et métissée.

Tant et si bien qu'ils passeront de mode dès la fin des années 1920, remplacés dans le cœur du public par des auteurs d'ouvrages apparemment plus modernes. Notamment par l'« opéra dans l'air du temps » (*Zeitoper*), qui n'hésite pas à faire place sur la scène à la radio et au téléphone, tandis que la fosse se laisse influencer par le jazz et la musique de variétés. Son modèle demeure *Jonny spielt auf* (*Jonny mène la danse*, 1927), opéra au succès fulgurant d'un élève très doué de Schreker, Ernst Krenek (1900-1991), auteur d'un livret des plus métaphoriques : Jonny, jazzman noir, vole le violon d'un virtuose classique et fait danser toute l'Europe sur ses rythmes venus d'outre-AtIantique. Si l'immense succès de cet ouvrage fera long feu, il ouvrira cependant la porte à des œuvres lyriques d'un genre nouveau et aidera un Kurt Weill à forger son style : son *Opéra de quat'sous* (1928), sur un texte de Bertolt Brecht, se présente comme un *song-oper*, c'est-à-dire une pièce de théâtre entrecoupée de chansons apparentées aux numéros de cabaret (tango, fox-trot, valse lente, etc.). De tels artistes n'auront aucun mal à naviguer entre « grand opéra » (comme *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* du même duo Weill-Brecht, 1930) et comédie musicale – genre avec lequel Weill saura moissonner des succès lorsqu'il s'installera en Amérique, dès 1937.

Copyrighted material

C’est que l’évolution politique a aussi contribué à mettre un terme au post-romantisme. Beaucoup de compositeurs du tournant du siècle ont enduré les persécutions nazies et ont été contraints à l’exil (quand ce n’était pas à la déportation ou à la mort) parce qu’ils étaient juifs ou simplement trop avant-gardistes au goût des sectateurs d’Hitler. Mais c’est essentiellement un rejet esthétique qui achèvera de les précipiter dans cet oubli forcé.

4. Schoenberg et après

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, les compositeurs des jeunes générations éprouvent en effet le besoin de faire table rase du passé et de rebâtir un style musical sur de nouvelles bases. À savoir : la révolution dodécaphonique initiée par Schoenberg.

C’est avec ce dernier qu’il faut clore sans doute la période post-romantique, puisqu’il incarne dans sa production même le basculement entre post-romantisme et modernité. S’inscrivant d’abord dans la descendance wagnérienne et cherchant, à l’instar de Schreker, des harmonies toujours plus entêtantes, déployant des orchestrations toujours plus complexes, Schoenberg parvient aux frontières du post-romantisme avec son gigantesque oratorio des *Gurre-Lieder*. Cette vaste fresque, entamée dès 1900, est achevée en 1911 et créée à Vienne le 23 février 1913, sous la direction de Franz Schreker. Puis Schoenberg décide de franchir le pas et de renverser le système tonal au bord de l’implosion : il « invente » l’atonalité. Nous sommes alors en 1908. Le compositeur consacrera la décennie suivante à mettre au point un nouveau système d’organisation des sons.

De nombreux artistes continueront certes d’écrire dans un idiome descendant en droite ligne du romantisme. Mais entre l’atonalité (et bientôt le sérialisme) de Schoenberg, les influences de la musique de variétés dont Weill se fait le porte-drapeau, et le néo-classicisme défendu par Stravinsky et le groupe des Six en France, le compositeur « moderne » abandonne l’hybridité flamboyante de la génération post-romantique pour devenir encore plus éclectique. Souvent, il est l’auteur d’un opéra-somme dans lequel il concentre l’ensemble de ses recherches.

Nombreux sont, dans les années 1920, les compositeurs qui n’écrivent qu’un seul opéra : Béla Bartók et son *Château de Barbe-Bleue* (1918), d’inspiration expressionniste ; Ferruccio Busoni et son inachevé *Doktor Faust* (1925) ; Karol Szymanowski et son fascinant *Roi Roger* (1926). Avec de tels artistes, un ton nouveau est donné : le XX^{e} siècle sera celui de l’éclatement stylistique et de l’hétérogénéité généralisée. Un

Copyrighted material

bouleversement dont le XXIe siècle balbutiant n'est pas encore sorti et dont le post-romantisme portait déjà les germes...

Alain PERROUX

Voir aussi

• Wagner et l'art total
• Situation de Richard Strauss

Copyrighted material

Ariane et Barbe-Bleue (Dukas)

Conte musical en trois actes de Paul Dukas, créé en 1907

Lumineux, altier et solitaire, à l'instar de son rôle-titre, *Ariane et Barbe-Bleue* est un chef-d'œuvre aussi méconnu que singulier. Créé le 10 mai 1907 à l'Opéra-Comique de Paris, l'ouvrage n'a que peu de points communs avec les opéras de son époque, qu'ils soient français ou allemands. Si l'influence wagnérienne laisse des traces dans l'orchestration, la déclamation vocale et la structure à leitmotivs de cette partition, c'est bien plutôt à l'impressionnisme de *Pelléas et Mélisande* de Debussy et au symbolisme de ses images que son livret se rattache. Ce n'est pas un hasard : Dukas connaissait bien la partition de son prédécesseur et son librettiste n'est autre que... Maurice Maeterlinck, auteur du même *Pelléas* !

Son sujet renoue donc avec les atmosphères médiévales emplies de mystère mais riches en images et objets symboliques, qui font toute l'originalité de l'opéra de Debussy et du théâtre de Maeterlinck. Mêlant le conte de Barbe-Bleue (emprunté à Perrault) et le mythe d'Ariane, cette sœur de Phèdre qui aida Thésée à triompher du Minotaure, Maeterlinck met en scène une héroïne toute de lumière et de détermination, qui accepte d'épouser Barbe-Bleue et de le suivre dans son château avec l'intention de délivrer ses précédentes femmes. Elle les trouve en effet, cloîtrées dans un souterrain derrière la septième porte, et leur apporte la liberté. Mais les épouses de Barbe-Bleue choisiront de rester près de leur bourreau plutôt que de se risquer dans le monde. La liberté et l'inconnu peuvent angoisser davantage qu'une prison confortable. Ariane s'en repart donc, pour aller « là-bas, où l'on m'attend encore ».

Plus désillusionné et, par là, plus moderne que bien d'autres livrets de son époque, ce texte, riche en interprétations, a conduit Dukas à composer une partition aux qualités très plastiques. Son orchestre rutile et étincelle, notamment au sein du premier acte, lorsqu'il décrit les pierres précieuses qui tombent en cascade des portes, ouvertes une à une par Ariane et sa fidèle nourrice. De même, un déluge de couleurs dans un *do* majeur solaire vient traduire l'irruption de la lumière au sein de l'obscurité du deuxième acte. Le chœur aussi est utilisé à des fins picturales : son murmure menaçant au lever de rideau de même que la scène de révolte hors champ au troisième acte révèlent en Dukas un maître des couleurs musicales, sorte d'homologue français de Richard Strauss.

Copyrighted material

Porteur de lumière, le personnage d'Ariane a été conçu sur mesure pour Georgette Leblanc, l'épouse de Maeterlinck. Son écriture vocale réclame une voix longue et ample de mezzo-soprano particulièrement aiguë. Les autres rôles demeurent en retrait, surtout celui de Barbe-Bleue, qui ne compte en tout et pour tout que onze (courtes) répliques, laissant la prééminence à une distribution de voix uniquement féminines. Si *Ariane et Barbe-Bleue* demeure méconnu, sans doute faut-il incriminer sa singularité et sa situation chronologique, au sein d'une époque de transition dont les richesses n'ont pas encore toutes été redécouvertes.

Alain PERROUX

Copyrighted material

La Ville morte (Korngold)

Opéra en trois actes d'Erich Wolfgang Korngold, créé en 1920

Longtemps oublié, *La Ville morte* (*Die tote Stadt*) de Korngold a regagné la faveur des scènes lyriques dans le monde entier depuis quelques années. Et s'il faut choisir une œuvre représentative du post-romantisme dans ses ultimes manifestations, sans doute peut-on se tourner vers cet opéra, hymne authentique à la nostalgie.

Il est l'œuvre d'un compositeur surdoué, âgé de vingt-trois ans lors de sa création, le 4 décembre 1920, simultanément à Cologne et à Hambourg. L'exceptionnelle précocité de Korngold s'entend à chaque mesure de l'ouvrage : maniant comme un compositeur chevronné les harmonies les plus complexes, détaillant une orchestration d'un grand raffinement, Korngold compose une partition aux couleurs infinies, au risque de frôler parfois la saturation.

Inspiré d'un roman de l'écrivain symboliste belge George Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, le livret a été écrit par le père du compositeur, sous le pseudonyme de Paul Schott. L'action se situe dans la morte cité de Bruges, dont l'architecture médiévale a été épargnée par la révolution industrielle. Un veuf, Paul, y a trouvé refuge afin de se murer dans le deuil de sa jeune épouse, qu'il n'arrive pas à oublier. Or il y rencontre la danseuse Marietta, qui présente une étonnante ressemblance avec la défunte Marie. Se liant d'amitié avec la jeune femme, il tente de la faire ressembler à la morte. Mais le caractère frivole de Marietta, outre qu'il exaspère la jalousie de Paul, la conduit à commettre un « blasphème » : se lançant dans une danse lascive avec la chevelure pieusement conservée de Marie, elle provoque la fureur de Paul qui l'étrangle avec la relique. Après ce paroxysme de violence, la lumière se modifie soudain : tout cela n'était qu'un rêve ! Paul comprend que sa vie figée dans le souvenir ne peut que le conduire à sa perte. Il décide donc de quitter Bruges.

S'il est évident que cet épilogue « moral », inventé de toutes pièces par le librettiste (le roman de Rodenbach s'achève sur la scène de strangulation), atténue la violence de la fable, le recours à la fantaisie onirique semble, en revanche, avoir décuplé l'inspiration du compositeur, qui peut dès lors se permettre toutes les outrances et tous les contrastes, sous prétexte que l'œuvre entière est le fruit d'un esprit dérangé. De fait, la partition se montre expansive et volubile dès ses premières mesures.

Copyrighted material

Elle fourmille de leitmotivs aux contours bien dessinés, abonde en lignes voluptueuses qui, dans une harmonie coloriste et une orchestration aux subtilités insensées (outre un orchestre symphonique de type wagnérien, y figurent un important appareil de percussions et plusieurs claviers – piano, célesta, orgue...), constituent une sorte d'équivalent musical du Jugendstil : le motif décoratif, la courbe sensuelle y prolifèrent.

Le type d'écriture lui-même varie d'une scène à l'autre. Ainsi, les moments de violence (physique ou morale) se rattachent à l'expressionnisme, qui représente alors l'avant-garde musicale sur les scènes allemandes, tandis que d'autres passages évoquant Bruges et son atmosphère ouatée ont plutôt recours à des textures impressionnistes. Et si l'atmosphère se veut sérieuse, voire tragique, elle laisse régulièrement place à des épisodes plus légers qui fournissent à Korngold l'occasion de mélodies aguicheuses et entêtantes comme on en trouve dans les opérettes de Lehár.

Le personnage principal présente tous les symptômes de la personnalité mélancolique telle que Freud l'a définie. Et si, en parfait artiste post-wagnérien, Korngold compose une œuvre en trois actes d'une seule coulée, il arrive toutefois qu'on en isole certaines parties, pour le plus grand bonheur des récitalistes : le lied de Marietta au luth (« Gluck, das mir verblieb ») ainsi que la valse lente de Fritz déguisé en Pierrot (« Mein Sehnen, mein Wähnen ») sont ainsi devenus des airs fréquemment chantés et enregistrés dans des anthologies respectivement de sopranos et de barytons.

La partition est donc typique de son époque : outre sa sensualité, reflet d'un livret à l'érotisme diffus, elle n'hésite pas à confronter des mondes musicaux contrastés et fournit ainsi un assemblage étonnant, dont l'accessibilité demeure garantie par la veine mélodique de Korngold, presque aussi irrésistible que celle de Puccini, et l'aspect plastique d'une intrigue dont le XX^{e} siècle a donné plusieurs variantes, notamment dans le fameux film d'Alfred Hitchcock *Vertigo*.

On notera pour terminer que Korngold fait partie d'une génération de compositeurs post-romantiques européens qui assurèrent la postérité de ce style en le transplantant aux États-Unis, où il servit de fondation à la musique de film hollywoodienne. Forcé à l'exil, Korngold chercha en effet refuge à Los Angeles où il se reconvertit à la musique de film. Aujourd'hui encore, une poignée de compositeurs écrivent dans un style post-wagnérien très apprécié des grosses maisons de production cinématographique.

Alain PERROUX

Copyrighted material

Situation de Richard Strauss

Né l'année où disparaît Giacomo Meyerbeer, Richard Strauss (1864-1949), qui meurt quelques années après Webern et Bartók, est un compositeur d'opéra à la fois profondément enraciné dans l'histoire et l'esthétique du XIX^e^ siècle et contemporain des crises et bouleversements dans la culture, le théâtre et la musique survenus en Europe autour de 1900 puis entre les deux guerres mondiales. Célèbre dès les années 1890 pour avoir écrit de flamboyants poèmes symphoniques dans la lignée de Liszt (*Mort et transfiguration*, 1889 ; *Ainsi parlait Zarathoustra*, 1896), incarnant une forme de modernité avec *Salomé* (1905) et *Elektra* (1909), il n'est pas moins souvent considéré comme un artiste qui serait ensuite demeuré sur ses acquis en matière de langage musical et de théâtre, voire se serait retranché sur des positions conservatrices qui, pourtant, ne correspondent pas à l'esthétique néo-classique de certains de ses contemporains.

Or cet itinéraire assurément solitaire dans l'histoire de l'opéra peut être saisi en lui-même, dans sa logique interne et dans sa diversité, mais également par sa situation dans l'histoire et la création de son temps, et par les rapports que le compositeur entretint avec l'institution musicale, dans laquelle il fut fortement intégré, ayant été chef d'orchestre dans des théâtres de cour (Meiningen, Munich et Weimar) sous Guillaume II, codirecteur de l'Opéra de Vienne après la Première Guerre mondiale, cofondateur du festival de Salzbourg, puis président de la Chambre musicale du Reich de 1933 à 1935.

1. Un apparent éclectisme

L'œuvre de Strauss dans le domaine de l'opéra se caractérise par sa durée et son apparent éclectisme : le musicien composa quinze opéras en un demi-siècle, depuis *Guntram* (créé en 1894) jusqu'à *L'Amour de Danaé*, dont la répétition générale eut lieu en août 1944, en pleine guerre totale. Les livrets reposent sur des sujets tirés de la Bible (*Salomé*), de la mythologie grecque (*Elektra*, *Ariane à Naxos*, *Hélène égyptienne*, *Daphné*, *L'Amour de Danaé*) ou inspirés du théâtre européen (le XVIII^e^ siècle du *Chevalier à la rose* et de *Capriccio*, la commedia dell'arte dans la partie buffa d'*Ariane à Naxos*, le théâtre de Ben Jonson dans *La Femme silencieuse*, Calderón dans *Jour de paix*, l'atmosphère de farce populaire de *Feuersnot*). Mais jamais il ne s'agit d'un retour pur et simple

Copyrighted material

à une source passée : ici triomphent l'anachronisme stylistique, la citation déplacée, l'écran des relectures et du XIX^e^ siècle, la combinaison des formes et des langages théâtraux et musicaux.

Richard Strauss a été longtemps perçu comme un artiste ayant « épaté le bourgeois » en portant à l'opéra la *Salomé* d'Oscar Wilde, auteur passant alors pour sulfureux, après quoi il renchérit sur le drame musical wagnérien en le concentrant dans *Elektra* (avant de faire marche arrière vers Mozart). Plus récemment, il a parfois été considéré, outre-Atlantique notamment, comme un précurseur de la « postmodernité », qui, surtout dans les années 1920, aurait pris acte d'un épuisement de la création européenne ; auteur du dernier opéra ayant connu un succès populaire, *Le Chevalier à la rose* (1911), il aurait ensuite fait flèche de tout bois.

Mais cette lecture, fondée sur l'éclectisme évoqué ci-dessus, outre qu'elle fait peu de cas de contemporains majeurs comme Berg, néglige par trop l'univers de référence de Strauss : une formation musicale ancrée dans le classicisme viennois et dans celui de Brahms, puis une « conversion » à Wagner. La dialectique de cette double origine permet de comprendre en quoi Strauss est représentatif d'une situation de l'opéra après Wagner. Il fait sienne l'idée wagnérienne selon laquelle le drame doit féconder la musique, mais la solution utilisée pour prolonger Wagner passe par un retour à des formes théâtrales antérieures qui susciteront des allusions à l'histoire de la musique, allusions inscrites dans une polyphonie orchestrale sans concession à la simplicité.

2. Une collaboration exemplaire

Cette création pourrait être présentée en trois grandes étapes. Jusqu'à *Elektra* (1909), Strauss se fait connaître par son audace d'écriture : si *Guntram* « ressemble » encore à *Tannhäuser*, *Feuersnot* fait ressortir une veine satirique et, avec *Salomé* et surtout *Elektra*, Strauss érige l'opéra en vecteur de l'avant-garde musicale, montrant la voie à Berg ou à Bartók. La deuxième période commence en 1909, année de la création d'*Elektra*, quand débute la collaboration active avec le poète et dramaturge viennois Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) ; si l'on excepte une incursion originale dans le genre de l'opéra d'actualité en vogue sous la république de Weimar avec *Intermezzo* (1924), où Strauss, auteur du livret, porte sur scène de manière réaliste un épisode de sa vie conjugale, cette collaboration se poursuit jusqu'à la mort du poète en 1929.

Il en résulte cinq opéras majeurs, bien qu'inégalement célèbres, dans la création lyrique du XX^e^ siècle : *Le Chevalier à la rose* (1911), *Ariane à Naxos* (deux versions, 1912 et 1916), *La Femme sans ombre* (1919),

Copyrighted material

Hélène égyptienne (1928), *Arabella* (1933). Exceptionnelle dans l'histoire de l'opéra, cette collaboration entre deux des plus grands artistes de leur temps donne lieu à une abondante correspondance, document unique à la fois sur la vie musicale et culturelle de l'époque et sur l'élaboration complexe d'une œuvre de théâtre musical.

Au-delà de divergences dans leur personnalité et dans leurs goûts esthétiques – on oppose parfois l'aristocrate viennois intransigeant et raffiné au compositeur bourgeois, moins regardant pour ce qui est des concessions au goût du public –, Strauss et Hofmannsthal se rejoignent sur plusieurs points. Tous deux sont des héritiers du passé sur le plan esthétique : ils s'inscrivent dans une tradition, et cela en une époque de ruptures fondatrices essentielles dans les arts européens. Au moment de leur rencontre, ils sont tous deux célèbres et disposent d'un langage personnel ; ils ont tous deux une haute conception de l'œuvre à créer. Strauss, attentif au verbe et sensible à la capacité de Hofmannsthal à créer des personnages en leur donnant un langage propre, estime son librettiste irremplaçable. Hofmannsthal, de son côté, considère le genre de l'opéra comme porteur d'un message qui devrait redonner vie et sens à une société et à une culture en perdition, attitude qui s'accentue après la Première Guerre mondiale et l'effondrement de l'Empire austro-hongrois ; en outre, il trouve chez Strauss un artiste possédant un sens aigu et immédiat du théâtre.

Confronté à l'opulence de l'orchestre straussien, Hofmannsthal n'a de cesse de conduire le compositeur vers un rééquilibrage du rapport entre le chant et le tissu orchestral ; cette préoccupation habitait aussi le compositeur qui, attaché au grand orchestre postromantique, mettait tous ses efforts à rendre le texte intelligible sans renoncer pourtant au lyrisme, comme il l'explique dans ses préfaces à *Intermezzo* et à *Capriccio*. Dans ce dernier ouvrage, « opéra dans l'opéra » comme on parle de théâtre dans le théâtre, écrit après la mort de Hofmannsthal, il retrouve l'univers de ce dernier, et livre une réflexion personnelle et quasi théorique sur les rapports entre verbe et musique, usant des multiples alliances possibles entre la poésie et la voix.

Enfin, Hofmannsthal conduit Strauss, qui le réclamait, vers une sorte particulière de néo-classicisme, dont les réussites majeures sont *Le Chevalier à la rose* et *Ariane à Naxos*, le premier évoquant dans une langue et une musique volontairement artificielles l'Autriche de Marie-Thérèse, le second combinant l'univers du mythe et celui de la commedia dell'arte, après un Prologue en prose montrant l'envers du théâtre, et déjouant les illusions scéniques et existentielles.

De ce point de vue, les univers du librettiste et du compositeur se

Copyrighted material

rejoignent et se complètent. Leurs recherches formelles visant à reprendre les modèles classiques (découpage en actes, insertion d'airs et d'ensembles dans un discours musical continu) fournissent des propositions dramatiques subtiles, qui sont autant de réponses ingénieuses à Wagner. Hofmannsthal donne ainsi quelques-uns de ses plus beaux textes dans un genre réputé mineur et utilitaire, celui du livret ; on y retrouve ses thèmes propres et ses obsessions, notamment ses interrogations sur l'être et le temps, sur la métamorphose comme dépassement, soit d'un rapport narcissique au monde, soit d'un deuil ou d'une perte où l'on s'enferme – métamorphose qui ouvre sur un lien retrouvé avec autrui, dans le couple et le mariage. Cette vision organique de la société humaine se poursuit d'un opéra à l'autre, incarnée par des personnages devenus pour nombre d'entre eux de grands rôles, avant tout féminins, du répertoire lyrique : la Maréchale, Ariane, Zerbinetta, l'Impératrice, la Teinturière, Arabella, ou encore le baron Ochs.

3. Des constantes profondes

Paradoxalement, si l'on cherche à saisir certaines constantes de la dramaturgie straussienne, on s'aperçoit que, avant et après sa collaboration avec Hofmannsthal, le compositeur tend à privilégier des personnages qui s'écartent de la société et s'obstinent à demeurer isolés. Tel était le cas de son premier héros, Guntram, artiste renonçant au monde après avoir assassiné un tyran ; tel était encore le cas de Salomé et d'Elektra. Après la mort de Hofmannsthal, Strauss retrouve une veine semblable, appliquée à des personnages vieillissants, ce qui fait écho à sa position politique à l'époque : ayant accepté la présidence de la Chambre musicale du Reich en 1933, organisme chargé de réglementer la vie musicale sous la dictature nazie, il est poussé à la démission en juillet 1935 mais demeure en Allemagne, où ses opéras continuent d'être joués et créés.

Strauss collabore avec Stefan Zweig pour *La Femme silencieuse*, comédie dans la lignée du *Don Pasquale* de Donizetti. Zweig refuse de continuer à travailler ouvertement avec lui, étant donné les positions politiques de ce dernier, mais est à l'origine de plusieurs des projets d'opéras suivants, qui devaient conduire à *Jour de paix* (1938), *Daphné* (1938), réalisés avec Josef Gregor comme librettiste, et *Capriccio* (1942), dont le livret est dû conjointement à Gregor, à Strauss et au chef d'orchestre Clemens Kraus. *Jour de paix*, créé l'année des accords de Munich, est un appel fort ambigu à la paix et à l'héroïsme.

En revanche, les personnages principaux des autres ouvrages de cette dernière période – Sir Morosus dans *La Femme silencieuse*, Daphné dans

Copyrighted material

l’opéra du même nom, Jupiter dans *L’Amour de Danaé* et la Comtesse dans *Capriccio* – donnent aux dénouements de ces œuvres un caractère nostalgique, résigné et quasiment tragique car, impliqués dans les désordres du monde, ils s’en isolent finalement pour ne plus risquer d’y commettre de fautes ou d’y abuser de leur pouvoir.

Ces chants ultimes par lesquels la musique s’affirme comme le revers du langage des hommes – Daphné se métamorphosant en laurier chante finalement sans paroles puis sa voix est relayée par l’orchestre – ne sont certes pas le dernier mot de l’opéra au XX^{e} siècle, mais, d’une certaine manière, ils terminent et prolongent une période clé de l’histoire du genre, ils en proposent une somme, une récapitulation, à travers un univers artistique à la fois exigeant et d’une grande efficacité théâtrale.

Bernard BANOUN

Voir aussi

• Mythologie et histoire ancienne

Copyrighted material

Elektra

Tragédie en un acte de Richard Strauss, créée en 1909

Opéra composé sur un texte de Hugo von Hofmannsthal, *Elektra* n'est pas totalement le produit de la collaboration entre le librettiste et le musicien telle qu'elle devait s'instaurer à partir du *Chevalier à la rose*. L'œuvre relève plutôt de ce qu'on appelle parfois « opéra littéraire », c'est-à-dire un opéra reprenant, en la modifiant à peine, sinon par des coupes, une pièce de théâtre existant déjà. Strauss, qui avait procédé ainsi en 1905 avec *Salomé* d'Oscar Wilde, choisit de mettre en musique *Elektra* après avoir vu la pièce au théâtre dans la mise en scène de Max Reinhardt. Il se contenta de demander à Hofmannsthal de lui fournir des passages supplémentaires pour la scène entre Elektra et Oreste ainsi que pour le finale.

L'*Elektra* de Hofmannsthal est « librement adaptée » de Sophocle, comme le spécifie l'auteur. La pièce est centrée sur le rôle-titre : l'héroïne demeure quasi constamment en scène, tandis que se présentent successivement devant elle Chrysothémis, Clytemnestre, Oreste puis Égisthe. L'action est ramassée en une fin de journée, dans un lieu clos, la cour du palais, quelques années après le meurtre d'Agamemnon. Elektra évoque sans cesse la mémoire de ce père, qu'elle songe à venger. Sa sœur Chrysothémis voudrait échapper à l'atmosphère étouffante du palais et se marier. Sa mère Clytemnestre est rongée par des songes mauvais et vient demander conseil à Elektra. Quand, après des années d'absence, Oreste, qu'on croyait mort, revient, il ne reconnaît pas sa sœur défigurée par le deuil. Hors scène, il assassine Clytemnestre. Quand Égisthe se présente, Elektra le conduit vers le palais, où il subira le même sort. La vengeance accomplie, elle se lance dans une danse extatique et tombe morte.

Hofmannsthal réinterprète ici cet épisode particulièrement célèbre de la légende des Atrides : si les événements sont conformes à la tragédie de Sophocle, l'accent est mis sur la psychologie et sur le corps, et l'action concentrée dans la temporalité propre au personnage principal. Cette Elektra ne pouvait être conçue qu'à Vienne vers 1900 : attachée à la mort du père, victime de la loi du sang, elle est proche des patientes de Breuer et Freud. Dans l'univers de Hofmannsthal, Elektra représente l'excès de fidélité au passé, et donc l'incapacité à vivre ; le poète la compare à Hamlet, qui regarde la vie sans vivre, ainsi qu'à la figure du poète, maître du verbe qui le sépare de la vie. Cette attitude se solde par l'absence

Copyrighted material

d’acte : Elektra n’est pas celle qui vengera son père et, une fois la vengeance accomplie, sa vie perd son sens. Face à elle, dans ce regard porté sur la psychologie féminine, Chrysothémis montre une dignité morale peut-être moindre, mais elle incarne la loi de la vie, qui est d’accepter le passage du temps et l’oubli.

Strauss met cette pièce en musique sous la forme d’un seul acte continu d’une durée d’une heure quarante-cinq minutes environ, formé de grands blocs correspondant aux entrevues successives entre les personnages. Il conjugue les acquis de l’arioso wagnérien, mais sur un tempo plus proche du parlé naturel, ce qui lui permet de servir le verbe du poète, malgré la puissance de l’orchestre, avec un sens aigu du théâtre et du rythme.

L’action tragique est portée par un flot sonore prodigieusement orchestré, articulé sur des motifs marquants et fortement expressifs (tel l’arpège brisé formé sur le nom d’Agamemnon, défunt constamment absent), et par la vocalité démesurée prêtée au rôle-titre, que ne peuvent affronter que des sopranos dramatiques aguerries. Mais le compositeur a su ménager des moments plus calmes : notamment la scène où Clytemnestre décrit ses maladies et ses rêves – sans doute l’avancée extrême de Strauss dans le langage musical –, dans une atmosphère dépouillée et inquiétante, ainsi que la scène de reconnaissance entre Elektra et Oreste, d’un lyrisme bouleversant. La fin de la pièce est un grand crescendo menant à une danse qui, véritablement, accomplit et réalise, comme seul l’opéra pouvait le faire, ce qui n’était dans la pièce de théâtre qu’à l’état de potentialité : le dépassement du langage et la rupture avec le monde.

Chef-d’œuvre musical et théâtral, *Elektra* prit aussitôt sa place dans le répertoire des théâtres européens. L’œuvre est certes moins populaire que *Salomé* (1905), mais le rôle-titre devint cher à maintes cantatrices, souvent également interprètes d’Isolde et de Brünnhilde, en particulier Rose Pauly, Inge Borkh et Birgit Nilsson. Des metteurs en scène de renom, Harry Kupfer par exemple, se sont attachés à traduire les multiples facettes du drame, à la fois psychologique et politique, puisqu’il porte sur le pouvoir, sa légitimité et sa transmission.

Bernard BANOUN

Copyrighted material

La Femme sans ombre

Opéra en trois actes de Richard Strauss, créé en 1919

La Femme sans ombre était dans l'esprit du compositeur « le dernier opéra romantique », ainsi qu'il l'écrivit à son librettiste, Hugo von Hofmannsthal. C'est dire que cet opéra, conçu entre 1911 et 1916 et créé après la Première Guerre mondiale, est enraciné dans deux époques : d'une part, le XIX^e^ siècle et ses sources dans la littérature et l'opéra allemands depuis *La Flûte enchantée* (ouvrage auquel les auteurs se mesurèrent consciemment) jusqu'à *Lohengrin* ; d'autre part, le XX^e^ siècle s'ouvrant avec l'effondrement d'un ordre politique, social et culturel. Moins célèbre que *Le Chevalier à la rose* et *Ariane à Naxos*, ce troisième fruit de la collaboration entre Strauss et Hofmannsthal représente une œuvre-somme pour les deux artistes : pour Strauss, qui y déploie toutes les ressources de son art, à la fois la maîtrise de la dramaturgie lyrique du siècle passé et l'expressivité très personnelle de son écriture vocale et orchestrale ; pour Hofmannsthal, qui lui confère une portée historique et idéologique.

Réputée complexe, l'action de *La Femme sans ombre* est cependant simple à saisir, car elle est structurée par une configuration de personnages claire, par une intrigue de conte de fées et par un motif central, celui de l'ombre, correspondant à la maternité. Deux couples y apparaissent. Le couple impérial comprend l'Empereur, un souverain se livrant aux plaisirs de la chasse et de l'amour, et l'Impératrice, femme qui ne projette pas d'ombre : fille du roi des esprits Keikobad, elle est humaine par sa mère, et a été confiée aux soins d'une Nourrice. Le couple terrestre est formé par le teinturier Barak, homme bon et travailleur désirant fonder une famille, et sa belle et jeune épouse qui n'en a pas la moindre envie.

Un Messager des esprits donne à l'Impératrice un délai de trois jours pour projeter une ombre, sans quoi son époux sera changé en pierre. L'Impératrice implore alors la Nourrice, qui méprise les humains, de lui procurer une ombre. La Teinturière se laisse d'abord convaincre par la magie de la Nourrice de vendre son ombre en échange de la beauté et de la séduction, mais, entendant les voix de ses « enfants à naître », elle hésite . L'Impératrice comprend qu'elle se rendrait coupable envers Barak, qui incarne pour elle l'humanité même. Tandis que se lamentent les époux terrestres séparés, l'Impératrice, en proie à un violent conflit

Copyrighted material

intérieur, se résout à renoncer à l'ombre et à perdre son époux, car sa place est ici-bas. À cet instant, tout se transfigure : la Nourrice est bannie, l'Empereur revit, les deux couples sont réunis et auront une descendance, qui retentit dans les voix des « enfants à naître ».

Ce sujet fut proposé à Strauss par Hofmannsthal peu après la création du *Chevalier à la rose*, mais la genèse en fut longue, et traversée par la guerre. De ce sujet qui lui tenait à cœur, Hofmannsthal fit aussi un conte portant le même titre, et qui lui donna l'occasion d'expliciter sa pensée dans un recueil de notes, *Ad me ipsum*, où il replace cette œuvre dans la suite d'*Elektra* et d'*Ariane à Naxos*. La notion clé de « métamorphose », partant d'Elektra enfermée en elle-même et dans la permanence, passant par Ariane qui surmonte la perte de Thésée et s'éprend de Bacchus, trouve ici sa réalisation sociale, à la fois horizontalement (l'ouverture à l'autre et la naissance d'un couple dont les membres se reconnaissent vraiment) et verticalement (la hiérarchie sociale qui n'est pas que relation de pouvoir, mais responsabilité mutuelle et circulation du sens) : Hofmannsthal livre ainsi sa réponse éthique et esthétique à ce qu'il juge être une perte des valeurs, qu'il s'agisse des périls révolutionnaires ou des insuffisances des régimes antérieurs.

Partant de Gozzi (le couple terrestre devait à l'origine renvoyer à la commedia dell'arte), d'E.T.A. Hoffmann, et des contes et opéras romantiques, Hofmannsthal élabore une œuvre faisant écho à *La Flûte enchantée* et transcendant peu à peu l'opposition entre le comique et le tragique, une œuvre non plus issue des Lumières mais revêtant une signification quasi religieuse, car les épreuves auxquelles est soumise l'Impératrice conduisent à une rédemption terrestre. Il s'agissait pour le poète de montrer qu'un monde était possible après les désastres de la guerre.

Pour traiter ce sujet ambitieux, Strauss élabore cinq rôles magnifiques. Utilisant une forme dramatique héritée de *Lohengrin*, il écrit des airs et des ensembles en continu, soutenus par un réseau thématique élaboré mais très clair. L'orchestre traite le monde terrestre avec une écriture dense et sombre, le monde impérial avec transparence, pour combiner les deux progressivement. Strauss a su puiser ici dans le romantisme de Weber, Berlioz et Wagner pour en livrer un dernier fleuron.

Bernard BANOUN

Copyrighted material

L’opéra tchèque

Si, tout au long de l’histoire, les compositeurs ont été attirés par les spectacles avec musique, la langue des textes sur lesquels ils écrivaient a fortement marqué la nature et le style de leurs œuvres, et imposé un ton qui se trouve être le reflet du peuple auquel ils appartiennent. Cette évidence n’a jamais été aussi vraie que dans les pays tchèques, écartelés, dès le début du deuxième millénaire, entre le monde slave et l’Occident catholique romain, puis marqués par les diverses influences allemande, française et italienne. Leur culture et leur langue ont fini par tomber sous l’emprise du pouvoir germanique des Habsbourg au début du XVII^e^ siècle, c’est-à-dire au moment même de l’apparition de l’opéra en Italie.

La répression habsbourgeoise, s’appuyant sur le réseau catholique, multiplia spoliations et exils forcés, entraînant la disparition presque complète des classes intermédiaires, petite noblesse cultivée et bourgeoisie avancée. La culture nationale – histoire, langue et musique – restait donc l’apanage des classes défavorisées, qui demeuraient en contact permanent avec ces instituteurs musiciens qu’on appelle les *kantors*.

C’est dans ce contexte que l’opéra italien pénétra en Bohême dès les premières années du XVII^e^ siècle, sous des formes d’abord imprécises, comme ce fut le cas à l’occasion du carnaval de Prague (1617), quand, en l’honneur de l’empereur Mathias, successeur de Rodolphe II, fut organisé un grand spectacle de musique, de danse et de déclamation : *Phasma Dyonisacum*. Celui-ci fut renouvelé dix ans plus tard, toujours à Prague, en l’honneur de l’empereur Ferdinand II et de son épouse Eleonora Gonzague de Mantoue.

1. Le règne des Italiens

C’est justement de Mantoue que vint la première troupe d’art lyrique, annonciatrice d’une affluence d’imprésarios, d’artistes et de compositeurs transalpins. Un opéra d’Antonio Draghi, *Pazienza di Socrate* (1660), marqua l’un des premiers temps forts de cette conquête. Les Italiens s’implantèrent alors non seulement à Prague mais dans toutes les cours de province, comme en font foi les jolis théâtres baroques de Litomyšl et de Český Krumlov. Certains opéras italiens ont emprunté des sujets mythologiques tchèques aux anciennes chroniques, comme le thème de

Copyrighted material

Libuše, dans *Libussa* de Bartolomeo Bernardi ou *Premislao, primo re di Bohemia* (*Přemysl, premier roi de Bohême*) de Tomaso Albinoni. Mais le grand événement pragois est la représentation de l'opéra de l'Autrichien Johann Josef Fux, *Costanza e Fortezza*, donnée en 1723 à l'occasion du couronnement du roi de Bohême Charles VI, sur un gigantesque théâtre construit tout exprès par un grand maître des spectacles, Giuseppe Galli-Bibiena. Tout en restant un genre totalement et spécifiquement italien, l'opéra devient dès lors à la mode à Prague, et dans toutes les cours de Bohême et de Moravie.

L'essor de l'opéra italien ne peut être mieux incarné que par le comte František Antonín Špork, grand mélomane entretenant un théâtre en son château de Prague et dans sa majestueuse résidence d'été à Kuks, en Bohême orientale. Le 15 août 1724, il fit représenter *Orlando Furioso* d'Antonio Vivaldi, puis, en l'espace de dix ans, cinquante-sept opéras de compositeurs italiens. Très rarement, il arrivait que l'on chantât en tchèque des ouvrages italiens de Leo, Conti, Leonardo, Vinci. Mais les compositeurs tchèques, généralement issus des *kantors*, ne renoncèrent pas pour autant à l'idée de composer eux-mêmes des œuvres lyriques en langue tchèque. Ce fut le cas en 1730 à la cour des Questenberg en Moravie, où le compositeur František Václav Mča écrivit un opéra sur un livret traduit de l'italien qui avait pour titre *Les Origines de Jaromeric en Moravie*. Cette tentative resta malheureusement sans lendemain.

À Prague, l'organisation de l'opéra marqua des progrès quand on ouvrit en 1739, dans le vieux quartier Saint-Gall, sous le nom de Théâtre Vkotcích (ou Kotce) une nouvelle salle vouée au théâtre parlé comme à l'opéra. Totalement entre les mains des Italiens, elle accueillit en nombre des œuvres de Pergolèse, Locatelli, Gazzaniga, Zoppis, Fischiotti et surtout Galuppi. Les rares opéras de compositeurs tchèques comme Mysliveček (*Il Bellerofonte*, 1767 ; *Semiramide riconosciuta*, 1763) ou Koželuh (*Allexandre nell' Indie*, 1769) étaient en fait des œuvres écrites selon le modèle italien et en langue italienne. Gluck, qui dirigea le théâtre de 1749 à 1752, était inféodé aux imprésarios italiens, notamment Locatelli. Il y fit représenter ses propres opéras, également dans le style italien, comme *Ezio* ou *Issipile*.

Le Théâtre Kotce resta en fonction jusqu'à l'ouverture, en 1783, d'un nouveau théâtre jouxtant l'université, construit par le mécène Frantisek Antonín Nostic. Cette salle est surtout restée célèbre pour avoir fait, sous la direction de Bondini, la fortune de Mozart à Prague au cours de l'année 1787 avec *Les Noces de Figaro* et *Don Giovanni*, et, à un moindre titre, *La Clémence de Titus*, donné en 1791 pour le couronnement de Léopold II, roi de Bohême. La domination italienne prit fin en 1807 avec la dissolution de la troupe, remplacée par celle des Allemands. Après un

Copyrighted material

bref passage comme directeur de Carl Maria von Weber, entre 1813 et 1816, qui vit une percée de l'opéra français (Méhul, Dalayrac, Boieldieu, Grétry, Cherubini, Spontini...), il restait peu d'espoir de voir naître un théâtre et un opéra tchèques.

2. Le renouveau national

À cette époque, avec l'émergence d'une nouvelle génération d'historiens et de grammairiens tchèques, l'offensive pour le renouveau de la culture et de la langue nationales prend corps. Malheureusement, la musique baroque tchèque, si brillante fût-elle, ne permit pas à un opéra autochtone de se développer. Il faut attendre 1826 pour qu'une œuvre totalement tchèque voie le jour, sous la plume du compositeur et chef d'orchestre František Škroup. Cet opéra, *Dratenik*, dont le livret est dû à un poète réputé, Josef Krasoslav Chmelenský, rencontra un certain succès de curiosité, mais ce premier essai, suivi de deux autres, dont *Le Mariage de Libuše*, ne fut pas suffisant pour séduire un public bourgeois trop habitué à l'opéra italien et aux premières œuvres en langue allemande. Celle-ci était devenue la seule langue officielle et avait supplanté totalement le tchèque dans les classes citadines de même que le latin à l'université. Škroup s'exila aux Pays-Bas et ne composa plus que sur des livrets en allemand.

Malgré tout, sous l'influence conjuguée des Lumières et de la nouvelle mode du folklore, héritée de Jean-Jacques Rousseau et de Johann Gottfried Herder, et propagée par George Sand, une catégorie d'intellectuels et d'artistes baptisée « les éveilleurs » s'affirme de plus en plus, s'appuyant sur la collecte des chants et des danses populaires. Dès lors le combat des musiciens pour un opéra national s'identifie à celui des poètes, des écrivains et des historiens pour la renaissance de la langue tchèque. Quelques dates majeures jalonnent cette épopée culturelle, et d'abord 1848 qui symbolise le « printemps des nations », malheureusement étouffé par la politique dictatoriale d'Alexander von Bach, digne successeur de Metternich. Une Société pour la construction d'un théâtre tchèque fut cependant fondée à l'instigation d'intellectuels patriotes, mais n'eut d'effet qu'à la faveur de la nouvelle Constitution de février 1861, que les Habsbourg, sur la défensive, se virent dans l'obligation de promulguer. Elle permit l'ouverture immédiate, en 1862, du Théâtre provisoire tchèque suivie, en 1868, de la pose solennelle de la première pierre du futur Théâtre national.

3. Smetana, le père

Bedrich Smetana fut l'âme de ce théâtre et le militant très actif de cette

Copyrighted material

épopée culturelle, qui nécessita la constitution d'un nouveau répertoire. Celui que l'on appelle à juste titre le « père de la musique tchèque » – on devrait dire, plus justement, le « refondateur » – se mit immédiatement à l'ouvrage dans un climat malheureusement assombri par les rivalités professionnelles et politiques qui divisaient les patriotes tchèques. Compositeur de poèmes symphoniques qui constituent une suite intitulée *Ma Patrie*, Smetana fut le directeur musical du Théâtre provisoire de 1866 à octobre 1874, date à laquelle il fut frappé de surdité totale. Son apport personnel au répertoire se solde par huit opéras, dont trois relèvent d'un historicisme délibéré : *Les Brandebourgeois en Bohême* (1866), *Dalibor* (1868) et *Libuše* (1881). Les autres – *Les Deux Veuves* (1874), *Le Baiser* (1876), *Le Secret* (1878), *Le Mur du diable* (1882) – sont empreints d'un pittoresque national, généralement campagnard, dont *La Fiancée vendue* (1866) reste le meilleur exemple.

À la fin du XIX^e^ siècle, d'autres compositeurs, profitant de l'élan donné par Smetana, apportèrent leur contribution à la cause de l'opéra tchèque, avec un bonheur inégal il est vrai. On peut citer entre autres František Škuherský, Richard Rozkošný, Vilém Blodek (auteur d'une œuvre brève, très populaire à l'époque, *Le Puits*), Vojtěch Hřímalý, Karel Bendl, Karel Šebor, Bedřich Kittl ou bien encore Jan Leopold Zvonař.

4. Dvořák et Fibich, les accomplissements

À côté de Smetana, la contribution la plus importante reste celle d'Antonín Dvořák qui, dans les dix opéras dont il est l'auteur, aborde le genre historique (*Alfred*, 1870 ; *Vanda*, 1875 ; *Dimitri*, 1882, révisé en 1894) aussi bien que des sujets plus légers souvent inspirés par le pittoresque campagnard (*Le Roi et le charbonnier*, 1871-1874), *Les Têtes dures*, 1874, *Coquin de paysan*,1878), jouant parfois sur le registre burlesque (*Le Diable et Catherine*, 1899) ou relevant plus simplement d'une inspiration romantique ou féerique (*Le Jacobin*, *Armide).* Son chef-d'œuvre reste incontestablement *Roussalka* (1901), où il parvient à concilier, grâce au livret du jeune poète Jaroslav Kvapil, magie poétique et sortilège musical, le tout empreint d'un panthéisme sincère. Dvořák clôt, avec cette superbe réussite, le XIX^e^ siècle du renouveau musical, que marquèrent de leur sceau des compositeurs de première importance tels que Zdenek Fibich, auteur de mélodrames célèbres (*Hippodamie*, 1891) et de six opéras dont les plus fameux sont *La Fiancée de Messine* (1883) et *Sarka* (1897), ou bien encore Josef Bohuslav Foerster, compositeur de la première œuvre lyrique réaliste ou naturaliste, *Eva*, tirée d'un livre de la jeune romancière et dramaturge Gabriela Preissova.

Copyrighted material

5. Janáček et Martinů, la novation

La jonction entre les deux siècles s'effectue avec l'apparition de nouveaux courants, proches du vérisme italien, du naturalisme français et du réalisme russe, qui mettent un point final au wagnérisme, objet de tant de controverses en Bohème et dont Smetana fut la principale victime. C'est au moment où Dvořák faisait représenter ses dernières œuvres lyriques, qu'un compositeur morave de cinquante ans, Leoš Janáček, se fit connaître à Brno, le 21 janvier 1904, avec un opéra, *Jenufa*, tiré lui aussi d'une pièce de Gabriela Preissova, et répondant à ce que l'on a pu appeler la « musique du langage parlé », concept qu'il mit en pratique aussi bien dans sa musique instrumentale (ses quatuors à cordes, par exemple) que dans sa musique vocale.

Il s'agissait d'une synthèse entre les travaux d'Hermann von Helmhollz sur les phénomènes de l'acoustique et de la perception musicale, et ses propres découvertes sur le terrain en matière d'ethnomusicologie et de philologie. Il établit ainsi un lien dynamique entre la tradition et le progrès, en s'efforçant de rapprocher le plus possible l'expression musicale de la vérité du langage. Janáček conçoit ses œuvres en fonction des caractères, des situations et du cadre scénographique, au nom d'un réalisme poétique d'une rare efficacité émotionnelle. Ce qui explique que sa forte personnalité ait fini par rejeter dans l'ombre, au fil de ses œuvres depuis *Jenůfa* (*Le Destin*, *Les Excursions de monsieur Brouček*, *Katia Kabanová*, *La Petite Renarde rusée*, *L'Affaire Makropoulos*, *De la maison des morts*) des compositeurs renommés comme l'élève de Dvořák, Vítězslav Novák, dont *La Lanterne* (1922) relève en comparaison d'une esthétique périmée qui ne manque pourtant pas de charme.

Alors que Janáček bouleverse l'opéra, Bohuslav Martinů se montre curieux des expériences étrangères, surtout françaises, tout en restant fidèle aux traits essentiels qui caractérisent la musique de sa terre natale. En liaison constante avec la vie musicale de Prague, il vécut en France de 1923 à 1941 et fut contraint de s'exiler aux États-Unis dès l'arrivée des troupes du III^{e} Reich. À Paris, il découvrit les apports du jazz, du folklore urbain, du music-hall, ainsi que les progrès techniques liés à l'électricité, la radio et le cinéma.

La fréquentation des surréalistes français et tchèques le conduisit à élaborer des spectacles musicaux insolites, notamment ceux qu'il écrivit en collaboration avec Georges Ribemont-Dessaignes (*Larmes de couteau*, 1928 ; et *Les Trois Souhaits*,1929). Il se tourna ensuite vers les traditions théâtrales de son pays natal (*Les Jeux de Marie*, 1934) et répondit aux

Copyrighted material

commandes de la radio de Prague, qui souhaitait des opéras radiophoniques (*La Voix de la forêt* et *La Comédie sur le pont*, 1935). On peut considérer *Juliette, ou la Clef des songes* (1938), d'après la pièce de Georges Neveux, comme l'opéra le plus représentatif de sa période parisienne. La perfection de la couleur orchestrale, l'invention scénique mise au service d'un sujet où se marient humour, poésie et magie musicale, en font une œuvre unique en son genre.

Martinu continuera de varier les genres, du plus léger comme *Théâtre du faubourg* (1936), *Alexandre Bis* (1937), *Le Mariage* (1952) d'après Gogol, *Mirandolina* (1954) d'après Goldoni, au plus grave, *C'est ainsi que vivent les hommes* (1952), sorte de parabole inspirée de Tolstoï. À la veille de sa mort, Martinů devait composer encore deux opéras majeurs, *Ariane* (1958) d'après Georges Neveux, et *La Passion grecque* (1959) tiré du roman de Nikos Kazantzakis, œuvre d'un grand lyrisme, qui porte le message social et moral d'un homme proche de sa fin.

L'apport de Martinů à l'opéra tchèque est donc considérable par sa diversité et son ancrage dans la sensibilité populaire, en dépit des audaces que lui dictait son esprit aventureux et son goût pour l'onirisme. Il ne doit pas faire oublier d'autres réussites, comme l'opéra composé par Alois Haba, *La Mère* (1930), qui a le mérite d'unir l'inspiration populaire et une écriture très inventive en quart de ton. Dans un genre différent, on ne peut davantage ignorer l'expérience du Théâtre libéré, qui donne lieu à des spectacles polémiques, la plupart antinazis, proches de la revue musicale et influencés directement par le jazz, que mettait en musique un compositeur extrêmement doué, Jaroslav Ježek.

Durant cette période de l'entre-deux-guerres, les Tchèques ont abondamment écrit pour l'opéra. De cette production, on retiendra surtout les œuvres des compositeurs morts en déportation : Viktor Ullmann, avec *La Chute de l'Antéchrist* (1935) et *L'Empereur d'Atlantis* (1943) ; Pavel Haas avec *Charlatan* (1934-1937) ; et Hans Krasa avec *Fidélité rêvée* d'après Dostoïevski et son fameux opéra pour enfants *Brundibar* (1938-1942). Ervin Schulhoff, autre martyr de l'occupant nazi, a laissé une œuvre audacieuse (*Flammes*, 1932), inspirée du mythe de Don Juan. Depuis la guerre, le manque de recul ne permet pas de dire ce que la postérité retiendra des compositeurs tchèques d'aujourd'hui, qui manifestent un goût toujours très vif pour le genre lyrique.

Guy ERISMANN

Voir aussi

• Prague

Copyrighted material

- Compositeurs librettistes

Copyrighted material

Roussalka (Dvořák)

Opéra en trois actes d'Antonín Dvořák, créé en 1901

Compositeur heureux dans les domaines symphonique, de la musique de chambre et du grand oratorio, Dvořák rencontre un accueil moins favorable dans celui de l'opéra. Pourtant, il tient à doter son pays d'œuvres susceptibles d'enrichir le répertoire du Théâtre national, contribution des musiciens au grand élan pour la reconquête de la culture et de la langue nationales. Heureusement, coup sur coup, il trouve deux raisons de reprendre confiance en son étoile : le succès de la seconde version du *Jacobin* (1898) et, surtout, l'accueil enthousiaste fait à son opéra bouffe *Le Diable et Catherine* (1899). Il est donc maintenant à la recherche d'un livret de qualité lui permettant d'exploiter ses récents succès.

C'est par hasard qu'il prend connaissance d'un livret du jeune poète Jaroslav Kvapil. Celui-ci l'avait sans succès présenté à des compositeurs moins renommés que Dvořák, comme Karel Kovarovic, Josef Bohuslav Foerster, Oskar Nedbal ou Josef Suk, et n'avait pas osé solliciter le compositeur de la *Symphonie du Nouveau Monde*. L'oncle de Kvapil, F. A. Subert, directeur du Théâtre national, servit d'intermédiaire. L'affaire fut rapidement conclue, Dvořák n'ayant jamais eu jusqu'alors de livret en relation aussi étroite avec son tempérament.

L'histoire raconte le destin de la petite ondine Roussalka, sujette chérie du débonnaire Ondin, roi des eaux. Alors qu'elle batifole en compagnie de ses sœurs dryades et naïades, celle-ci tombe amoureuse d'un prince qui vient souvent là se baigner. Rêvant de profiter des étreintes de cette créature séduisante venue d'ailleurs, elle demande à Ondin de lui donner forme et âme humaines. Ondin déclare cette métamorphose impossible et met en garde Roussalka contre les risques encourus à vouloir ainsi transgresser les règles de la nature. Après avoir en vain imploré la lune, elle s'adresse à la sorcière Jezibada qui accepte d'exaucer son vœu, mais sous de sévères conditions : elle sera muette et, si son amour est trahi par l'homme qu'elle a choisi, elle retrouvera son univers aquatique où elle sera à jamais réprouvée. La pure Roussalka, faisant confiance à l'âme humaine, conclut ce marché et boit le philtre de la métamorphose.

Sa vie terrestre est de courte durée. Découragé par sa froideur et son mutisme, le prince ne tarde pas à succomber aux charmes d'une princesse

Copyrighted material

étrangère de passage à sa cour. Celle-ci tourne Roussalka en dérision le jour même de ses noces avec le prince qu'elle bafoue cruellement après l'avoir séduit. Désespérée, la petite nymphe est recueillie par le roi des eaux, qui, hélas, ne peut que la plaindre. Le prince, saisi de remords, veut reconquérir sa Roussalka. Il la retrouve au bord du lac où il l'avait connue et lui déclare sa flamme. Alors qu'il veut lui prendre un baiser, la jeune ondine le met en garde : selon le maléfice, il succombera à ce baiser. Éperdu d'amour, le prince l'embrasse tout de même, et tous deux disparaissent dans les eaux.

Avec *Roussalka*, Dvořák a donné à l'opéra tchèque l'un de ses plus beaux et de ses plus populaires chefs-d'œuvre. Le succès fut immédiat. Pourtant, si l'on excepte la sublime invocation à la lune, *Roussalka* se présente comme un opéra continu, sans airs ni ensembles autonomes susceptibles de séduire un large public. Il n'en est pas moins traversé par un lyrisme incomparable, qui trouve son accomplissement grâce à une écriture orchestrale effervescente, admirable de sensualité délicate, de transparence et de couleurs, distillant sans mièvrerie une ineffable poésie aussi bien qu'une passion et une tension bouleversantes, le tout dans un climat de magie et de sortilèges qui enveloppe l'œuvre de bout en bout. *Roussalka* a été créé à Prague, au Théâtre national, le 31 mars 1901, et n'a guère quitté l'affiche depuis lors.

Guy ERISMANN

Copyrighted material

L’Affaire Makropoulos (Janáček)

Opéra en trois actes de Janáček, créé en 1926

Les admirateurs des opéras de Janáček tentent en vain de les cataloguer, y décelant les traces des diverses esthétiques en vigueur à l’époque du compositeur : postromantisme, symbolisme, impressionnisme, réalisme et naturalisme ou expressionnisme. On peut en effet y trouver un peu de tous ces courants. Mieux vaut abandonner ces analyses incertaines, même si elles ne sont pas toujours sans fondement, au profit d’une définition unique convenant à tous les ouvrages du compositeur et qui pourrait être : « opéra-vérité ».

On vérifiera facilement ce point de vue au fil des œuvres de Janáček, depuis *Jenufa* et *Osud* jusqu’à *De la maison des morts*, en passant par *Katia Kabanova*. Ce souci permanent de la vérité se trouve également dans les sources littéraires qu’il utilise, parfois de simples faits-divers recueillis dans son journal quotidien. Toujours jeune malgré ses soixante-dix ans, plus que jamais novateur, il s’empare avec audace d’une pièce à la mode, du plus renommé des écrivains d’alors, Karel Čapek : *L’Affaire Makropoulos*, œuvre de science-fiction des plus déroutantes, dont l’auteur, inventeur du mot « robot », s’était fait une spécialité. Quand Janáček demanda à Čapek l’autorisation de mettre son œuvre en musique, celui-ci marqua son étonnement et son scepticisme. À lire le livret, rédigé par le compositeur lui-même, on pourrait croire en effet qu’il s’agit là du modèle même de l’anti-opéra.

La trame a tout d’une énigme policière. Le rideau s’ouvre sur le décor poussiéreux d’une étude de notaire ; nous sommes immédiatement entraînés dans les dédales d’un incompréhensible procès en héritage qui traîne depuis un siècle et au cours duquel se sont opposées plusieurs générations de Prus et de MacGregor. Une nouvelle audience débute ce même jour. Elle met en présence le notaire Kolenaty, son clerc et la fille de celui-ci, le baron Prus et son fils, ainsi qu’Albert MacGregor, un personnage financièrement aux abois et qui compte sur une issue favorable du procès pour se renflouer.

Survient la grande cantatrice Emilia Marty, qui désire entrer en possession, à la faveur de ce procès, d’un élixir de longue vie qui lui a déjà permis de vivre trois siècles, toujours jeune, toujours belle. Le notaire est donc à la recherche du fameux testament et la cantatrice de la

Copyrighted material

formule du philtre miraculeux, les deux documents étant restés chez l'un de ses amants, le baron Prus.

Alors que le procès se poursuit, cette femme au charme irrésistible séduit le dernier descendant de Prus, le jeune Janek, fils de Jaroslav, et lui laisse espérer une récompense amoureuse s'il consent à l'aider dans ses investigations.

Les documents se trouvent au domicile de Jaroslav Prus, enfermés dans son bureau dont elle connaît les tiroirs secrets. Elle parviendra à ses fins en séduisant également le baron Prus, le père de Janek, à l'issue d'une représentation d'*Aïda* où elle vient de briller. Celui-ci s'engage, moyennant une nuit d'amour, à lui remettre l'enveloppe contenant les fameux documents, dont le testament qui fait de son rival, Albert MacGregor, l'héritier absolu.

L'affaire tourne mal. Le jeune Prus, apprenant que son père vient d'obtenir les faveurs de la belle et envoûtante cantatrice, se suicide ; quant à Emilia Marty, elle triomphe.

Mais un coup de théâtre se produit. Pressée de toutes parts, la diva finit par avouer qu'elle s'appelle en réalité Elina Makropoulos, née en 1565 de Hieronimus Makropoulos, alchimiste de l'empereur Rodolphe, qui lui administra le fameux philtre de longue vie. Elle a vécu depuis sous divers noms d'emprunt : Eliane MacGregor, Ekaterina Myskin, Elsa Müller, Eugénia Montez et Emilia Marty. Après ces aveux, elle n'est plus qu'une femme désespérée, lasse de la vie, ne connaissant plus le moindre désir, ni matériel ni charnel, jusqu'à être privée de la notion élémentaire du bien et du mal. Elle choisit la mort et offre à la jeune cantatrice, fille du clerc, belle et pleine d'avenir, la formule retrouvée du philtre. Celle-ci, devant tant de désolation, renonce à l'utiliser et la brûle.

Janáček réussit le tour de force de faire s'attendrir les spectateurs sur le sort d'Elina Makropoulos, tout en les ouvrant au sens profond de cette étrange parabole : on ne peut transgresser sans dommage le cycle naturel de la vie et de la mort. Il utilise plus que jamais, avec une grande force poétique, son concept de « musique du langage parlé », tandis que l'orchestre, par sa puissance d'envoûtement, maintient d'un bout à l'autre de cette énigme un suspense musical partagé entre la curiosité, l'angoisse, une grande émotion et un sentiment de naturelle miséricorde.

Guy ERISMANN

Copyrighted material

L’école de Vienne

Le déclin de la musique romantique a pour première cause des bouleversements concernant l’écriture musicale elle-même. Tout au long du XIX^e^ siècle, les compositeurs ont joué, plus ou moins consciemment, un double jeu. Respectant la grammaire musicale du classicisme viennois qui leur proposait un cadre facile dans lequel couler les œuvres de leur imagination, en même temps qu’elle leur assurait la compréhension du public, ils n’ont cessé, dans leurs écrits et dans leurs compositions, de la critiquer, d’en démontrer les effets négatifs et de chercher à s’en échapper.

1. L’émancipation de la dissonance

Dans la décomposition de ce système, l’œuvre de Wagner occupe une place capitale. De fait, l’usure du langage tonal est bien la grande question qui agite les esprits au tournant du siècle, et les compositeurs de cette époque, chacun à leur manière, ont essayé d’y répondre, souvent de façon plus empirique que théorique. Un certain nombre d’entre eux ont atteint en effet l’atonalité sans connaître le mouvement viennois ou dans une démarche parallèle à la sienne. C’est ainsi que Richard Strauss, après avoir élargi dans ses premières œuvres symphoniques le domaine du chromatisme jusqu’à l’agrégat de deux ou trois tonalités, s’approche, dans *Elektra* (1901) et *Salomé* (1905), de l’atonalité en accumulant les dissonances non résolues. Mais c’est Schoenberg qui, en 1908, rompt avec le système tonal, ce qui entraîne la déhiérarchisation des degrés de la gamme classique au profit du total chromatisme, le refus des accords classés, l’abandon d’un centre tonal et des modulations et, par suite, l’émancipation de la dissonance.

Les premiers drames lyriques composés par Arnold Schoenberg ne sont pas des opéras au sens traditionnel du terme. *Erwartung opus 17 (L’Attente*, composée en 1909) ne comporte qu’un seul personnage et *Die Glückliche Hand (La Main heureuse*, composée en 1913), que le compositeur intitule drame avec musique, met en scène une intrigue dont toutes les composantes dramatiques traditionnelles sont intériorisées, suscitant ainsi une vision scénique nouvelle.

Dans *L’Attente*, monodrame pour soprano et orchestre, Schœnberg cherche à traduire l’angoisse d’une femme à la recherche de son amant,

Copyrighted material

qu'elle finit par trouver mort au plus profond d'une forêt terrifiante. Avec cette œuvre, il abandonne, pour ce faire, tous les moyens destinés traditionnellement à rendre la musique intelligible, tels que la répétition des thèmes, la transformation discursive de motifs toujours reconnaissables, la structure harmonique fondée sur le cadre tonal. Il aboutit ainsi à une œuvre très courte, sans aucun thème repérable, mais faite d'une succession de motifs oubliés dès qu'ils sont énoncés. C'est une musique athématique et atonale : elle ne comporte en effet aucun accord qui puisse suggérer d'une manière ou d'une autre une quelconque tonalité même passagère.

La Main heureuse, pour sa part, a été créée dans sa totalité par le compositeur : texte, musique, mise en scène, costumes, jeux de lumière. Ce drame met en scène trois personnages : un chanteur et deux mimes, ainsi qu'un chœur de douze interprètes. Le sujet, traité à la manière symboliste du peintre Kandinsky, conte l'histoire d'un artiste qui doit renoncer à la satisfaction de besoins superflus pour se consacrer à la recherche de la vérité en adoptant un mode de vie plus authentique.

Dans ces deux drames lyriques d'une brièveté et d'une concision extrêmes (leur durée est de vingt-cinq minutes environ), c'est le texte qui assure l'unité de l'œuvre en déterminant sa longueur, car l'abandon de la tonalité et le rejet des moyens qui l'accompagnent engendrent une musique athématique et favorise, par un refus du développement, l'emploi de petites formes.

2. Berg ou la synthèse

Avec la remise en cause du langage tonal classique, le « problème de l'opéra » (c'est le titre d'un article écrit par Alban Berg en 1928) se posait de façon aiguë. Comment, en effet, assurer la cohérence musicale d'une œuvre dramatique en l'absence des moyens de structuration apportées par les lois qui régissent l'harmonie tonale ?

Pour éviter toute confusion entre modernisme apparent et réel renouvellement du genre, Alban Berg, qui venait de composer *Wozzeck* (représenté à Berlin en décembre 1925), accepta de participer à ce débat sur les voies possibles pour l'art lyrique. À la question : « Que pensez-vous d'une évolution de l'opéra conforme à l'esprit de notre temps ? », il répondit : « Pour que l'on puisse parler de renouvellement d'un genre artistique, comme il s'en effectue dans les opéras de Monteverdi, Lully, Gluck, Wagner et tout récemment ceux de Schoenberg, le seul emploi des acquisitions techniques les plus récentes, des procédés momentanément en vogue ne suffit pas ! » Ce qui le conduisit à définir ainsi sa position

Copyrighted material

personnelle : « Même en rêve, il ne m'est pas venu à l'esprit de faire de *Wozzeck* une œuvre révolutionnaire ; mon seul souci était de faire une bonne musique, d'exprimer par les sons le contenu spirituel du drame immortel de Büchner, de transposer son langage poétique dans le langage musical. »

Comment donner à un drame de grande ampleur une cohésion musicale, une force dans l'unité sans l'appui de la tonalité et de ses possibilités structurelles ? Avant *Wozzeck*, aucune grande œuvre de style atonal n'existait encore, seules de petites pièces, le plus souvent liées à un texte court, avaient été élaborées. Berg va s'appuyer, pour son opéra, sur une structuration rigoureuse du livret (trois actes de cinq scènes chacun), destinée à servir de substitut aux fonctions tonales. Les formes établies propres à la musique purement instrumentale offraient un cadre et des processus d'articulation formelle capables de contenir un discours qui se déroulerait en dehors de toute construction tonale ; la stabilité de l'œuvre sera donc en partie réalisée grâce à l'emploi de formes fixes différentes pour chaque scène : symphonie, passacaille, invention sur un thème, fugue, forme-sonate.

Dans *Wozzeck*, tout l'héritage des techniques d'écriture se trouve ainsi rassemblé : la grande liberté structurelle et rythmique des thèmes romantiques, la rigueur de la polyphonie de Bach, les accords provenant de la généralisation des altérations chromatiques... Berg réalise la synthèse de l'esthétique classique (rigueur formelle), romantique (emploi de motifs ou de thèmes caractérisant des personnages ou des idées) et moderne (atonalité, nouveau type de vocalité : le *Sprechgesang* ou parlé-chanté).

Les formes musicales que le compositeur utilisera par la suite dans *Lulu* (1937) se situent dans le prolongement de *Wozzeck* tout en gagnant en complexité. Leur extrême diversification (arietta, lied, duo, arioso, cavatine, etc.) fait penser à « l'opéra à numéros ». Mais la grande innovation de *Lulu* consiste dans le fait que l'une de ces formes puisse être interrompue, en fonction de la situation dramatique, pour réapparaître ensuite. C'est le cas, par exemple, du rondo d'Alwa qui s'étend sur deux scènes et que vient séparer, par exemple, un interlude.

Outre son recours très personnel aux formes instrumentales traditionnelles, Berg est également remarquable par l'utilisation qu'il fait du Sprechgesang, procédé qui fut employé pour la première fois par Schoenberg dans son *Pierrot lunaire* (1912), une suite de vingt et un poèmes pour récitant et ensemble instrumental. Ce parlé-chanté, dont l'interprétation reste encore aujourd'hui fort délicate, se retrouve dans *Wozzeck*.

Copyrighted material

Mais Berg a eu ce trait de génie supplémentaire de dessiner le profil psychologique de chaque personnage par sa voix : le Capitaine, l'un des tortionnaires de *Wozzeck*, s'étale dans toute sa suffisance avec une voix bien soutenue dans l'aigu, mais dès que la peur s'empare de lui, le voici qui pousse des cris gutturaux, presque des aboiements. La voix change également en fonction de la situation dramatique. Wozzeck apparaît comme la victime d'une femme, certes, mais aussi de la société ; lorsqu'il est humilié par le Capitaine, sa voix s'assombrit. Dans la scène où il est saisi d'une hallucination prémonitoire, il oscille entre le parlando et un lyrisme proche du bel canto. Plus son exaltation va grandissant, plus il tend vers le cri. Quant à Marie, personnage complexe, déchiré, sa voix oscille également entre le parlé qui peut être chuchoté, lié ou au contraire très saccadé, le chant proprement dit qui peut devenir très lyrique (duo amoureux de Marie et du tambour major), et le cri. La déclamation est donc coulée dans le moule d'une pensée musicale qui s'attache non seulement au mot-à-mot, mais également aux états intérieurs de chaque personnage.

La technique du Spechgesang, fondée sur des élans et des retombées, est reprise dans *Lulu*, mais les différents aspects de la vocalité y passent par tous les degrés intermédiaires : parlé, parlando mesuré, semi-parlé, semi-chanté, parlé-chanté, bref toutes les nuances allant du parlé au bel canto.

3. Schoenberg entre tradition et modernité

Espérant toucher un public plus large, Schoenberg compose en 1912 un opéra qui ne sera joué que dix-huit ans plus tard à l'Opéra de Francfort, *Von Heute auf Morgen* (*D'aujourd'hui à demain*). Le livret, écrit par sa femme, met en scène dans un cadre bourgeois des êtres ordinaires préoccupés par leurs problèmes de fidélité conjugale. Pour traiter ce sujet très classique, Schoenberg adopte le genre de l'opéra-bouffe qu'il pastiche. Comme il est depuis longtemps d'usage, les personnages se caractérisent par leur voix (arioso du mari, bel canto de la femme). Le compositeur n'utilise pas le Sprechgesang. Mais sous cet apparent retour à la tradition, *D'aujourd'hui à demain* n'en est pas moins le premier opéra de Schoenberg strictement dodécaphonique.

Par-delà la simplicité des événements qu'elle met en scène, l'œuvre se veut (d'où son titre) une véritable critique du culte de la modernité : « ce qui n'est que moderne ne vit que d'aujourd'hui à demain, qu'il s'agisse d'art, de politique ou des conceptions de l'existence ».

Cette prise de position de Schoenberg, qui a souvent été critiquée par

Copyrighted material

les compositeurs contemporains, peut s'expliquer de plusieurs façons. D'abord par le développement du sérialisme, qui rend de nouveau possible un style de composition traditionnel et donc la résurgence des formes consacrées. Mais aussi par la recherche d'une clarté structurelle qui paraissait indispensable au compositeur s'il voulait parvenir à démontrer que l'atonalité peut également servir une forme plus légère.

Sur un thème tout à fait différent, Schoenberg devait composer près de vingt ans plus tard un opéra librement inspiré de l'Ancien Testament, où se joue, à travers une étonnante diversité de moyens, la même dialectique entre tradition et modernité.

Juliette GARRIGUES

Voir aussi

• Wagner et l'art total
• Post-romantisme et décadence

Copyrighted material

Moïse et Aaron (Schoenberg)

Opéra en deux actes d'Arnold Schoenberg créé en 1954

C'est au début de 1930 que Schoenberg va commencer de mûrir le projet d'un opéra aux dimensions très vastes, ouvrant sur des horizons d'une grandeur spirituelle exceptionnelle. Élaboré entre 1930 et 1932, Moïse et Aaron est resté inachevé : seuls les deux premiers actes ont été composés. Pour le troisième, Schoenberg n'a laissé que quelques esquisses musicales, alors qu'il en a écrit le texte dans son intégralité. Un inachèvement difficilement explicable : le musicien a continué à composer pendant vingt ans et n'a cessé d'exprimer le souhait de terminer son opéra.

« Dieu unique, éternel, omniprésent, invisible et inimaginable... » Telles sont les premières paroles du livret, qui semble être à la recherche de l'essence même de Dieu. Dans le premier acte, le compositeur s'inspire directement de l'*Exode*. Moïse reçoit de Dieu la mission de libérer le peuple juif d'Égypte, mais, incapable de s'exprimer, il fait appel à son frère Aaron pour interpréter sa pensée. Manipulateur, celui-ci comprend que, pour faire adhérer le peuple aux idées de Moïse, il doit le séduire par des images et par des rêves. Le deuxième acte est pour l'essentiel une invention du compositeur. En l'absence de Moïse, qui s'est retiré sur la montagne, le peuple s'inquiète. Pour le calmer, Aaron fait alors édifier le Veau d'or. Orgie et fureur destructrice se déchaînent. Moïse, de retour, abat l'idole et brise les tables de la Loi dont il était porteur. S'ensuit un long affrontement entre les deux frères. Moïse comprend que toutes les paroles prononcées par Aaron sont corrompues et sombre dans un profond désespoir en prononçant ces derniers mots : « O Wort, du Wort, das mir fehlt ! », c'est-à-dire : « Ô parole, toi parole qui me manques ». Le texte du troisième acte prévoyait la mort d'Aaron et le triomphe de Moïse.

Cet opéra a été entièrement composé selon les principes du dodécaphonisme sériel mis au point par Schoenberg depuis 1923. Cependant, c'est la première fois que cette technique est utilisée pour une œuvre d'une si grande dimension. *Moïse et Aaron* présente par ailleurs une grande richesse vocale. Ainsi, le traitement choisi pour Moïse, d'un bout à l'autre en *Sprechgesang* (parlé-chanté), symbolise parfaitement son introversion, son inaptitude à exprimer sa pensée. En revanche, Aaron, qui représente l'extraversion, est un ténor lyrique à la voix

Copyrighted material

brillante, chantant des mélismes pleins d'élan qui symbolisent l'assurance mondaine et le caractère hâbleur du personnage. Au-delà des deux principaux protagonistes, c'est tout le traitement de la voix humaine qui se révèle ici particulièrement novateur et varié. Dès le début, la voix de Dieu est représentée par un Chœur de six soli et un chœur parlé. Récitatifs, chœurs chuchotés, répons pour soliste se relaient.

À l'orchestre classique, Schoenberg ajoute, dans *Moïse et Aaron*, un piano, un célesta, plusieurs mandolines, une harpe et de nombreuses percussions. Les modes de jeu choisis et certaines associations d'instruments ont de quoi surprendre : les violonistes et les altistes frappent des cordes à vide ; des cordes jouent des accords en harmoniques, accompagnées d'un tambourin et d'un triangle, lors de la procession autour du Veau d'or.

Schoenberg a utilisé ici une seule série. Mais le sérialisme n'était-il pas, en un sens, la technique la mieux appropriée à cet opéra ? On sait en effet que la série est une idée qui ne peut être représentée que partiellement en musique : ses formes possibles sont infinies, comme l'est Dieu lui-même.

Juliette GARRIGUES

Copyrighted material

Wozzeck (Berg)

Opéra en trois actes d'Alban Berg créé en 1925

En 1821, à Leipzig, un ancien soldat, Woyzeck, poignarde sa maîtresse. Il est décapité le 27 août 1824 sur la place publique. C'est ce fait divers qui inspire à Georg Büchner son *Woyzeck*, dont il rédige les premières esquisses en 1836. L'auteur meurt du typhus en 1837 à l'âge de vingt-trois ans. Son drame est publié pour la première fois en 1875 par la *Neue Freie Presse*. En 1879, K. E. Franzos édite son œuvre complète et commet une erreur en lisant Wozzeck au lieu de Woyzeck. D'où le changement d'orthographe.

Le 5 mai 1914, à Vienne, Alban Berg assiste à la première représentation de la pièce au théâtre. Enthousiasmé par sa modernité, il décide de l'adapter pour l'opéra. L'agencement du livret lui prend plus de trois ans. Sans changer le texte, il resserre l'action en supprimant quelques scènes inutiles. La composition proprement dite l'occupe de 1917 à 1922. Le 15 juin 1924, Hermann Scherchen dirige trois fragments de *Wozzeck* à Francfort. Le 14 décembre 1925, l'œuvre est créée dans son intégralité au Staatsoper de Berlin, sous la direction d'Erich Kleiber. Malgré une campagne de presse hostile, le public fut enthousiaste.

Le personnage central est un simple soldat, victime de ceux qui l'entourent : de sa maîtresse, la volage Marie avec qui il a eu un enfant, de son supérieur, le Capitaine, cruel, moqueur et suffisant, d'un docteur fou qui l'utilise comme cobaye et du tambour-major, qui se vante d'avoir conquis les faveurs de Marie.

Lorsque Wozzeck comprend la tromperie de sa maîtresse, il l'accuse et la menace. Se défendant, elle lui rétorque : « Plutôt un couteau dans le corps que ta main sur moi ». L'idée du couteau, dès lors, ne quittera plus le soldat.

Le soir, dans une auberge, Marie danse avec le tambour-major. Wozzeck la surprend. De retour à la caserne et ne pouvant dormir, il entend arriver le tambour-major, ivre, qui se vante de ses exploits. S'ensuit une bagarre entre les deux hommes au cours de laquelle Wozzeck est humilié devant les autres soldats. Mais il lance des propos qui laissent entrevoir une vengeance. La nuit, dans sa chambre, Marie lit à son fils la parabole de la femme adultère et des pharisiens et prie Dieu de

Copyrighted material

lui pardonner ses péchés. Wozzeck rejoint Marie et l'entraîne près d'un étang. Il lui dit son amour et sa haine avant de l'égorger. Il se réfugie dans une taverne et rencontre une prostituée, Margret, qui aperçoit des traces de sang sur son bras. Il prend alors conscience de son crime et se précipite à la recherche de son couteau, qu'il retrouve près de l'étang où il le jette. Puis il s'enfonce dans l'eau pour se laver de son sang et se noie en poussant un long cri. La dernière scène nous montre des enfants qui jouent. Parmi eux, le fils de Marie et de Wozzeck, qui se balance sur un cheval de bois.

Dans cet opéra, Berg reste dans la tradition en choisissant des formes musicales très strictes (passacaille, rondo, forme-sonate, etc.). Chacun des trois actes, en effet, ainsi que chacune des scènes, possèdent leur construction propre. Mais ce n'est pas seulement pour donner une architecture cohérente à l'ensemble de l'œuvre que Berg a choisi d'utiliser de telles formes. Elles correspondent à des idées précises contenues dans le livret. Ainsi, la scène 1 de l'acte I nous présente Wozzeck dans la chambre de son supérieur, un capitaine qui lui fait la morale sur sa situation familiale (Wozzeck a eu un enfant hors mariage) : les formes musicales adoptées (prélude, pavane, gigue, gavotte, air, prélude) sont volontairement archaïques, à l'image du discours du capitaine. La scène 5 de l'acte III présente le fils de Marie et de Wozzeck qui joue avec d'autres enfants ; la forme musicale est ici une invention en ré mineur sur un mouvement perpétuel : accompagnant la ronde enfantine, elle annonce que tout peut éternellement recommencer.

De nombreux passages sont par ailleurs dans une tonalité bien définie, ou comportent ce que l'on a appelé des polarités tonales, c'est-à-dire des incursions de tonalité dans un ensemble plutôt atonal. En revanche, les inventions sur un son (par exemple sur la note *si*, qui présente toute la scène de la mort de Marie de manière lancinante) ou les variations sur des rythmes difficilement repérables à la première écoute sont tout à fait nouvelles, préfigurant parfois un sérialisme généralisé, c'est-à-dire étendu à tous les paramètres du son (hauteur, timbre, rythme). Éblouis par la maîtrise absolue d'un matériau hétérogène qui trouve sens et cohérence, Pierre-Jean Jouve et Michel Fano ont pu qualifier cette poétique musicale de « synthèse non violente d'éléments épars ».

Juliette GARRIGUES

Copyrighted material

Tradition et modernisme

Telle qu'elle est résumée dans les livres, l'histoire de l'opéra semble décrire un mouvement continu que sa logique interne entraînerait dans une progression irréversible, de Monteverdi à Zimmermann en passant par Mozart, Verdi, Wagner et autres grands noms. Tout au long de cette aventure, partisans de la tradition et champions du modernisme ont cependant cohabité dans une même passion pour un genre de théâtre particulièrement riche et complexe. Seuls certains partisans d'une modernité absolue ont pu s'associer au souhait que formulait Pierre Boulez en sa jeunesse de « faire sauter les maisons d'opéra ». Moins violents, beaucoup de compositeurs engagés dans la modernité se sont contentés d'exprimer le vœu de voir ces maisons d'opéra devenir au contraire un « laboratoire pour expérimenter de nouvelles formes ».

Nombreux ont été pourtant les musiciens de la seconde moitié du XX^{e} siècle qui ont reculé devant une telle prétention. Sans viser l'exhaustivité, on peut citer ici Poulenc, Hindemith, Britten ou bien encore Vaughan Williams. Ils sont tous animés d'un même désir : être écoutés sans peine par leurs contemporains. Tout musiciens qu'ils sont, l'émotion dramatique qui se dégagera de leurs productions les intéresse tout autant, sinon plus, que l'acte musical en lui-même. Cette attitude implique deux conséquences principales : il leur faut pratiquer une musique proche encore de la tonalité, pour ne pas effrayer un public non formé ; les livrets qu'on leur propose doivent être d'une belle qualité littéraire et théâtrale (condition nécessaire pour assurer l'intérêt de ce public). Avec eux, l'opéra tend à retrouver sa vocation première de drame en musique.

Mais cette pratique n'a pas toujours été volontaire : dans les pays totalitaires, elle a été imposée aux compositeurs. On en a un exemple frappant avec l'itinéraire musical d'un Chostakovitch glissant, sur les instructions d'un critique musical nommé Staline, de l'insolente jubilation du *Nez* (1928) à l'insipide *Tcheremushki* (1958) en passant par les déguisements imposés à sa *Lady Macbeth du district de Mtzensk* au nom du principe : l'art pour le peuple doit être un art accessible au peuple. Ce dont portent également témoignage les comparses musicaux de Bertolt Brecht (Weill, Eisler, Dessau), qui traduisent sa politique de contestation dans un langage parent de celui des comédies musicales américaines.

Copyrighted material

À ces quelques noms, certains commentateurs ajoutent celui du Stravinsky de *Rake's Progress* (1951). Il nous semble toutefois que l'on a affaire ici à une démarche entièrement personnelle et que les motivations de l'auteur n'ont pas grand chose à voir avec celles des musiciens évoqués plus haut. Dans tous les cas, il paraît préférable de mettre cet exemple à part.

1. Le cas anglais

Benjamin Britten (1913-1976) représente l'archétype de ces musiciens qui ont cherché à faire aller de pair recours à la tradition et modernité du discours. *Peter Grimes* (1945) est le premier de ses opéras (à l'exception de l'opérette *Paul Bunyan*, composée et jouée sans succès aux États-Unis et qui ne fut donnée en Angleterre qu'en 1976 quelques mois seulement avant la mort du compositeur). Il sera suivi d'une série d'œuvres scéniques, une quinzaine au total, qui se succèdent régulièrement. Elles n'ont pas toutes la même intensité dramatique. Mais entre le *Viol de Lucrèce* (1946) et *Mort à Venise* (1973), *Billy Budd* (1951), *The Turn of the Screw* (*Le Tour d'écrou*, 1954) et *Owen Windgrave* (1970) sont l'occasion pour le compositeur d'exposer sa conception tragique de notre société, selon lui trop souvent meurtrière de ses enfants et presque toujours incapable de les protéger. En fin de parcours, les trois *Paraboles d'Église* (1964-1968) trouvent dans leurs racines bibliques une force de réconfort qui contraste avec le reste de l'œuvre, mais qui transparaissait déjà dans les petits opéras, *Noye's Fludd* (*Noé et le Déluge*, 1958) et *Let us make an Opera* (*Faisons un opéra*, 1949) que Britten destinait à être joués par les enfants d'Alderburgh.

Britten n'a été ni le premier ni le seul musicien à ne pas vouloir effaroucher les auditeurs de ses opéras, étrangers aux musiques « modernes », par l'emploi d'un langage révolutionnaire. Tout au plus peut-on penser que, dans son cas, le néoclassicisme a fait l'objet d'un choix délibéré alors que, pour certains de ses prédécesseurs, la démarche avait été naturelle et spontanée. Telle a été précisément la manière d'un autre compositeur anglais, Ralph Vaughan Williams (1872-1958), dont les œuvres scéniques, de *Hugh the Drover* (*Hugh le toucheur de bœufs*, 1911) à *Riders to the Sea* (*Les Cavaliers de la mer*, 1937) sont enracinées dans une solidité victorienne sans la moindre concession à une quelconque modernité. À côté de ces drames d'inspiration rustique vient s'inscrire, en 1929, une comédie shakespearienne, un *Sir John in Love* tiré des *Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare.

Contemporain et ami de Britten, Michael Tippett (1905-1998), encore un Anglais, semble avoir cherché dans le théâtre lyrique une occasion de

Copyrighted material

développer sa conception personnelle du monde. Écrivant lui-même ses livrets, il a connu dans son pays un succès notable. Ses principaux opéras, *The Midsummer Marriage* (*Le Mariage de la Saint-Jean*, 1955), *King Priam* (*Le Roi Priam*, 1961), *The Knot Garden* (*Le Jardin aux sentiers enchevêtrés*, 1970) et *The Ice Break* (*Rompre la glace*, 1976) n'ont pas reçu sur le continent le même succès qu'en Angleterre. Il faut probablement en chercher la raison dans le contraste entre la nature contestataire des livrets, et l'éclectisme évident et très anglais de la musique.

2. Des langages nationaux

Une telle démarche conservatrice n'est pas le propre de la seule Angleterre. Elle offre un support naturel à des compositeurs soucieux de préserver les couleurs particulières de la musique de leur peuple. C'est ainsi qu'en 1913, alors que *Le Sacre du printemps* triomphe et scandalise à Paris, l'Espagnol Manuel de Falla (1876-1946) compose sa *Vida Breve* (*La Vie brève*) ; dix ans plus tard, il reprend la plume pour un opéra de marionnettes, *Le Retable de Maître Pierre*. Dans les deux cas, son ambition se limite apparemment à élargir le domaine des très populaires *zarzuelas*, qui font depuis toujours la joie des Madrilènes. Commencée en 1926, une œuvre beaucoup plus ambitieuse, l'*Atlantida*, vaste poème consacré à l'aventure de Christophe Colomb, restera inachevée à la mort du musicien ; complétée par Ernesto Halffter, elle sera créée à la Scala de Milan en 1962.

Ce besoin de faire entendre un langage musical national en évitant les surcharges qui mettraient en danger son authenticité se retrouve chez deux musiciens hongrois, amis et presque jumeaux. Zoltán Kodaly (1882-1967) se situe dans une perspective résolument folklorique : son *Háry János* (1926) est un véritable conte de fées, qui retrace les exploits d'un jeune hussard vainqueur de l'empereur Napoléon et séducteur de son épouse, l'archiduchesse Marie-Louise. Les chansons du folklore hongrois fournissent l'essentiel du matériau mélodique de son autre opéra, *La Chambre des fileuses* (1932). Mal accueilli de prime abord, *Le Château de Barbe-Bleue* (1918) de Béla Bartók (1881-1945) est devenu par la suite une des œuvres lyriques les plus admirées du XX^{e} siècle. Une histoire légendaire et des mélodies d'inspiration populaire y sont encadrées par un tissu orchestral très dense, d'une étonnante puissance d'évocation.

En France également, de nombreux compositeurs préfèreront faire usage, dans leurs opéras, d'un langage musical qui accorde au texte une forme de priorité. Ce respect semble tout naturel chez Francis Poulenc

Copyrighted material

(1899-1963), qui a investi de sa musique des textes d'une valeur littéraire exceptionnelle. On trouve ainsi, aux deux extrémités de son registre, *Les Mamelles de Tiresias* (1947), une bouffonnerie surréaliste de Guillaume Apollinaire, et le *Dialogue des carmélites* (1957), une méditation sur la mort, la fidélité et l'honneur de Georges Bernanos. Voyou ou moine, comme disaient ses amis, Poulenc y manifeste la même transparence, la même clarté de ton, la même indifférence aux modes et aux étiquettes. Proche de lui dans le groupe des Six, Darius Milhaud (1892-1974) montre un goût égal de la simplicité, une indifférence identique à l'avant-garde. Sa production est plus abondante : *Les Malheurs d'Orphée* (1924), *Le Pauvre Matelot* (1926), que suivent, en 1927, trois opéras-minute : *L'Enlèvement d'Europe*, *L'Abandon d'Ariane* et *La Délivrance de Thésée* (1927). À ces pièces brèves succèdent quelques grandes machines solennelles où l'auteur se sent moins à l'aise : un *Christophe Colomb* (1928) sur un livret de Paul Claudel, un *Maximilien* et un *Bolivar*, vite tombés dans l'oubli.

De l'autre côté du Rhin, l'œuvre de Paul Hindemith (1895-1963) offre une perspective plus contrastée. Les livrets de ses opéras appartiennent à l'expressionnisme dominant dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres ; par contraste, sa technique musicale se ressent d'une ferme volonté de classicisme qu'il qualifie lui-même de « retour à Bach ». En 1920-1922, un tryptique d'opéras-minute dans le genre Grand-Guignol (*Mörder Hoffnung der Frauen*, c'est-à-dire *L'Assassin espoir des femmes*, *Der NuschNuschi* et *Sancta Susanna*) provoque un violent scandale. Lui succéderont des œuvres plus importantes à livrets historiques. *Cardillac* (1926) ne le protègera pas contre l'hostilité du pouvoir national-socialiste et c'est en exil aux États-Unis qu'il donnera, en 1938, son opéra le plus connu, *Mathis der Maler* (*Mathis le peintre*).

À cette liste, on peut ajouter deux compositeurs d'Europe centrale, le Polonais Karol Szymanowski (1882-1937) et le Roumain Georges Enesco (1881-1955). Au premier nous devons un *Roi Roger* (1926), qui place dans la Sicile médiévale une curieuse intrigue où se mêlent sans vraiment s'opposer le christianisme byzantin et le culte de l'antique Dyonisos, prétexte à un jeu d'ensorcellements symphoniques qui ne laissent que peu de place à l'action. Projeté dès 1910, l'*Œdipe* du second ne verra le jour qu'en 1936. Le livret d'Edmond Fleg réunit en un seul récit toute l'aventure d'Œdipe, depuis sa naissance maudite jusqu'à sa disparition mystérieuse à Colonne. Enescu en rend toute l'âpreté dans une langue musicale qui mêle, dans une passion sauvage, les données du néoclassicisme habituel et celles du folklore roumain. La splendeur de l'œuvre n'a malheureusement pas suffi à la rendre familière aux mélomanes.

Copyrighted material

L’Italo-Américain Gian Carlo Menotti (né en 1911) est pour sa part un homme d’opéra jusqu’au bout des ongles. Prenant à son compte le livret et éventuellement la mise en scène, il est animé par un sens dramatique prodigieux qui s’impose dans ses meilleurs opéras : *Le Medium* (1946) et *Le Consul* (1950). Toutefois, sa facilité n’est pas sans nuire parfois à la musique. Francis Poulenc, qui l’admirait, disait de lui : « Il est difficile de dire à quel genre de musique s’apparente Menotti. En tout cas, c’est à ne pas s’y méprendre la vraie tradition italienne. »

Cette trop brève énumération n’a rien de limitatif. Une œuvre oubliée depuis des décennies peut captiver la curiosité du public à l’occasion d’une reprise improbable. Il reste qu’une bonne partie des musiciens mentionnés ici ont en commun de n’être pas des spécialistes de l’art lyrique. Habiles à écrire un ou deux opéras, ils ne se croient pas obligés pour autant de persévérer ; c’est ailleurs qu’ils se sentent à l’aise. Et, bien souvent, ils préfèrent la concision d’un travail en un acte que pourra monter un petit théâtre aux grandes machines traditionnelles destinées aux salles de renommée internationale.

Jean-François LABIE

Voir aussi

• Mythologie et histoire ancienne
• Tragique et société

Copyrighted material

Peter Grimes (Britten)

Opéra en un prologue et trois actes de Benjamin Britten, créé en 1945

Britten habitait encore les États-Unis quand son attention fut attirée par un article de E. M. Foster consacré à l'œuvre de George Crabbe, un auteur mineur des premières années du XIX^e^ siècle né à Alderburgh, sur les côtes de la mer du Nord, là même où Britten devait plus tard se fixer définitivement. Il avait consacré un long poème à une description fort acerbe du comportement des habitants de sa ville (*The Borough*). Montague Slater en tira le livret de *Peter Grimes*, opéra en un prologue et trois actes de deux tableaux chacun, créé au Sadler's Well Theater, le 7 juin 1945, par une troupe que dominait la personnalité de Peter Pears, compagnon de vie de Britten depuis 1937.

L'opéra est construit « à l'ancienne » par numéros. Dès le premier tableau, la mer constitue le fond du décor. La succession des scènes est assurée par six interludes que Britten regroupera ultérieurement en une suite orchestrale. La mer et ses humeurs sont le cadre où s'inscrit la tragédie de Peter Grimes, le marin-pêcheur prisonnier de sa solitude. Seuls deux des personnages de l'œuvre lui manifestent de l'intérêt : l'institutrice Ellen Orford, figure lumineuse de patience et de bonté, et le capitaine Balstrode, vieux loup de mer à la retraite, rempli de sympathie et de bon sens. Tous les autres personnages forment un collectif redoutable, *The Borough*, un monde égoïste et indifférent en temps normal, capable, en cas de provocation, de la pire méchanceté.

Temps I. Le moussaillon de Grimes est mort. Réuni en tribunal, le village inflige un blâme au marin, mais ne s'oppose pas à ce qu'il embauche un nouvel apprenti. Quand celui-ci arrive, Grimes l'emmène dans sa cabane sans lui laisser un instant de repos.

Temps II. Un dimanche au soleil. Ellen fait la morale à Grimes et lui reproche sa brutalité. Le marin la frappe, déclenchant ainsi une véritable « chasse au Grimes ». Panique, chute et mort de l'apprenti.

Temps III. Le village s'inquiète. On n'a revu ni Grimes ni son mousse. Affolé par l'accident, le marin est parti en mer en pleine tempête et fera couler son bateau trop loin dans la nuit pour « qu'on puisse voir ». Il ne s'est rien passé.

Copyrighted material

Le succès de *Peter Grimes* a marqué l'histoire de la musique en Angleterre. Pour la première fois depuis longtemps, l'œuvre d'un compositeur anglais s'inscrivait d'autorité au premier plan du paysage musical européen.

Jean-François LABIE

Copyrighted material

The Rake’s Progress (Stravinsky)

Opéra en trois actes et un épilogue d’Igor Stravinsky, créé en 1951

C’est en 1947, lors d’une exposition Hogarth à Chicago, que Stravinsky a l’idée du *Rake’s Progress* en admirant la suite des gravures où le peintre relate la carrière d’un libertin. La mise en forme du livret sera l’œuvre commune de Stravinsky et de Wystan Auden, que le compositeur avait invité chez lui en Californie. L’entente entre les deux hommes fut immédiate. Attaché aux implications morales de l’œuvre de Hogarth, le musicien trouvait un souci du même ordre chez Auden, dont il disait : « C’est un des rares moralistes dont je peux supporter le ton. »

Selon la tradition de l’ancien théâtre anglais, le nom des personnages indique leur rôle et leur caractère : Tom Rakewell, le libertin, qu’aime Ann Truelove, la parfaite amoureuse ; Nick Shadow, le diable, capable d’apparaître et de disparaître comme une ombre ; Baba la Turque, femme à barbe bon enfant et capricieuse ; Sellem, le commissaire priseur, et Mother Goose, la maquerelle.

La pièce se déroule en trois actes. Le premier nous fait assister au départ et à la chute initiale du libertin, arraché à la carrière vertueuse que lui propose son beau-père. Nick Shadow lui offre de servir tous ses désirs, et d’attendre ses gages un an et un jour. Départ pour le Londres du jeu, du gin et des filles. Abandon d’Ann, qui partira à la recherche de son fiancé.

Le deuxième acte se situe dans la maison de Tom à Londres. Ses excès et son extravagant mariage avec Baba la Turque préparent la catastrophe du troisième acte. Brève apparition d’Ann que Tom repousse.

Ruine totale du libertin et vente publique de ses biens. Règlement de compte entre Tom, insolvable, et Nick qui lui réclame son âme en paiement. Le diable propose à son maître de lui jouer sa vie aux cartes. Il perd au jeu et disparaît, furieux, après avoir condamné Tom à la folie.

Épilogue. Dans un asile de fous, Tom se prend pour Adonis. Visite d’Ann (il la prend pour Vénus), qui chante avec lui un duo d’amour que prolonge une berceuse. Lorsque Tom/Adonis se réveille, c’est pour mourir dans la solitude. Un dernier chœur clôt l’aventure sur une sentence morale d’une extrême platitude : le diable trouve toujours un emploi pour les mains et les têtes inoccupées.

Copyrighted material

La première de l'opéra eut lieu le 11 septembre 1951 à Venise, sous la direction de Stravinsky. Le public de la Fenice ne ménagea pas ses applaudissements. Mais des musicologues parmi les plus sérieux et quelques excellents compositeurs renâclèrent. Pour eux, ses concessions à la facilité faisaient de Stravinsky un traître à la cause de la modernité qu'il avait soutenue tout au long de sa carrière. Un peu partout, on ne voulait voir dans le *Rake's Progress* qu'un pastiche plus ou moins cohérent de Mozart.

Le compositeur s'en explique et réplique vertement : « Ayant opté pour un sujet lié à une époque précise, j'ai décidé – le plus naturellement du monde – de me conformer aux conventions afférentes. *The Rake's Progress* est donc un opéra classique, n'en déplaise aux milieux bien informés pour lesquels ces conventions passent pour surannées. Je tiens néanmoins à préciser que je n'ai aucunement tenté la moindre remise à jour ou modernisation, en faisant revivre le genre – ce qui assurément aurait été paradoxal. Un compositeur peut-il réutiliser le passé et, en même temps, évoluer ? Cette question fondamentale, quelle qu'en soit la réponse, n'a pas été mon souci dominant. Je n'en débattrai d'ailleurs pas ici, quoique le *Rake's Progress*, que l'on accusa d'être rétrograde, soit, si je le compare à certains opéras d'avant-garde plus récents, radicalement progressiste. »

Les défauts reprochés au *Rake's Progress* sont précisément ses mérites les plus grands. L'œuvre se présente comme le geste gratuit d'un musicien célèbre depuis trop longtemps, qui se refuse à continuer sur un chemin qu'on a balisé pour lui. Manifestation d'indépendance, volonté d'écrire « autrement », désir de plaire aux non initiés, peut-être aussi refus, pour un moment, de sacrifier le confort de la musique d'aujourd'hui aux espoirs toujours incertains des musiques de demain : le roi Stravinsky s'amuse. Il se donne du bon temps. Et nous avec lui.

Jean-François LABIE

Copyrighted material

La vitalité de la création contemporaine

Après la Seconde Guerre mondiale et jusqu'à nos jours, le grand opéra traditionnel, dans tout l'éventail des langages et des styles jusqu'aux plus radicaux, continue à affirmer une éclatante vitalité en dépit des pronostics contraires. Mais le phénomène du théâtre musical s'est affirmé, parallèlement, avec une force et une originalité non moins considérables, l'opéra de chambre se situant un peu entre les deux, et ces différents domaines n'étant pas toujours des plus faciles à délimiter.

1. Une conception plus ou moins traditionnelle

Un certain nombre de compositeurs se sont fait une spécialité de l'opéra, dans un langage souvent assez rassurant pour entraîner l'adhésion de publics fort vastes. On citera Benjamin Britten et Hans Werner Henze, mais les pays germaniques en recèlent bien d'autres, aussi féconds bien que de moindre envergure : les Allemands Werner Egk et Giselher Klebe, l'Autrichien Gottfried von Einem, les Suisses Heinrich Sutermeister et Rolf Liebermann. Ce dernier, de même que l'Austro-Américain Ernst Křenek, fait tout de même preuve de plus d'audace et d'éclectisme... Ce type de compositeur est beaucoup plus rare en France, peut-être par manque de débouchés, mais comment ne pas citer Marcel Landowski, dont *Le Fou* (1956) est une étonnante réussite, puis, à un niveau plus modeste, Daniel-Lesur, Emmanuel Bondeville, Henry Barraud, Henri Sauguet, Jean-Michel Damase... ? Avec l'Italo-Américain Gian Carlo Menotti nous descendons au niveau de l'habile faiseur, avec l'Allemand Carl Orff à celui, pire encore, qualifié fort justement par Stravinsky de « néo-néanderthalisme musical »...

Quittons ces zones désertiques pour remonter vers les sommets. En Angleterre, Michael Tippett s'est affirmé, à travers ses cinq opéras (*The Midsummer Marriage*, 1955 ; *King Priam*, 1962 ; *The Knot Garden*, 1970 ; *The Ice Break*, 1977 ; *New Year*, 1989), comme l'un des très grands compositeurs lyriques de la seconde moitié du XX^{e} siècle, dans un langage original en intégrant même le jazz, et en utilisant ses propres livrets, souvent influencés par la pensée de Jung. Le jazz, à côté de cent autres moyens d'expression, dont les collages de citations classiques et la musique électronique, est précisément l'un des éléments entrant dans ce

Copyrighted material

remarquable chef-d'œuvre qui domine toute la production lyrique de la seconde moitié du XX^e siècle : *Les Soldats* de Bernd Alois Zimmermann (1965). Dans un genre tout différent, *Le Grand Macabre* de György Ligeti (1978) a marqué notre époque.

L'Italie demeure une terre privilégiée du théâtre lyrique avec le génie fascinant, polyvalent, complexe et raffiné de Sylvano Bussotti (*Lorenzaccio*, 1972). On citera également la profonde émotion et la puissance dramatique, politiquement engagée, de Luigi Nono (*Intolleranza 1960*, 1961 ; *Al Gran Sole carico d'amore*, 1975 ; *Prometeo*, 1984), l'habileté et la virtuosité de Luciano Berio (*La Vera Storia*, 1982 ; *Un re in ascolto*, 1984). Et l'on n'oubliera pas de mentionner Aldo Clementi, Giacomo Manzoni ou bien encore Bruno Maderna, sans compter l'austère mais sublime testament spirituel de Luigi Dallapiccola, *Ulisse* (1968).

Dans la tradition réaliste de Bertolt Brecht, l'Allemand de l'Est Paul Dessau a produit de son côté plusieurs opéras d'une puissante efficacité dramatique (*Die Verurteilung des Lukullus*, 1951 ; *Puntila*, 1966 ; *Einstein*, 1974...).

La vitalité d'une conception plus ou moins traditionnelle de l'opéra s'affirme en Belgique avec *La Passion de Gilles*, de Philippe Boesmans (1983), aux Pays-Bas avec *Houdini*, de Peter Schat (1977), en Roumanie avec *Iona*, d'Anatol Vieru (1976), en Pologne avec *Jutro*, de Tadeusz Baird (1966), et avec les opéras de Krzysztof Penderecki, dont *Les Diables de Loudun* (1969) l'emporte nettement, par l'efficacité dramatique et l'intérêt musical, sur *Le Paradis perdu* (1978), lourde machine de style très « rétro » relevant plutôt de l'opéra-oratorio. En Grande-Bretagne, Peter Maxwell Davies et John Tavener, bien que surtout actifs dans le domaine du théâtre musical et de l'opéra de chambre, ont eux aussi cultivé le grand opéra (*Taverner*, 1972, de Peter Maxwell Davies ; *Thérèse*, 1979, de John Tavener). Il faut citer également les quatre opéras du Coréen Isang Yun, Allemand d'adoption, le passionnant *Baal* de l'Autrichien Friedrich Cerha (1981), les quatre opéras de l'Argentin Alberto Ginastera (*Aeroporto*, 1961 ; *Don Rodrigo*, 1964 ; *Bomarzo*, 1967 ; *Beatrix Cenci*, 1971), la réussite exceptionnelle de *Kiu* (1983) de l'Espagnol Luis de Pablo (également auteur de *El Viajero indiscreto*, 1990), *Lou Salomé* de l'Italien Giuseppe Sinopoli (1981), *Marilyn* de son compatriote Lorenzo Ferrero (1980)...

En France, le manque de perspectives a détourné presque tous les compositeurs de valeur vers le théâtre musical, mais il existe des exceptions, comme la puissamment dramatique *Erzsebet* (1983) de Charles Chaynes, et le monumental *Saint François d'Assise* (1983)

Copyrighted material

d’Olivier Messiaen, synthèse de toute une vie et fruit de plus de huit ans de travail, qui relève lui aussi de l’opéra-oratorio.

2. Le théâtre musical

L’opéra de chambre, qui a offert à certains Français un exutoire intéressant (René Koering, Marius Constant, Claude Prey, Maurice Ohana, Nguyen-Thien Dao ou Ahmed Essyad), et qui a également permis ailleurs d’authentiques réussites, signées Benjamin Britten (*Le Viol de Lucrèce*, 1946 ; *Le Tour d’écrou*, 1954 ; *Trois Paraboles d’Église* : *Curlew River* en 1964, *The Burning Fiery Furnace* en 1966, *The Prodigal Son* en 1968), Peter Maxwell Davies (*Le Martyre de saint Magnus*, 1977), Claude Vivier (*Kopernikus*, 1980), Hans Werner Henze (*Élégie pour de jeunes amants*, 1961), Wolfgang Rihm (*Jakob Lenz*, 1979), Fabio Vacchi (*Girontodo*, 1982) et bien d’autres, nous amène au théâtre musical, dont il n’est pas toujours séparé par une limite bien nette.

Il est vrai que ce vocable englobe plusieurs significations distinctes : il peut s’agir d’une pièce de théâtre avec une importante partie musicale, pas forcément chantée, et faisant appel tout autant à des acteurs, voire à des mimes et à des danseurs, qu’à des chanteurs professionnels. Mais ce peut être également une œuvre musicale abstraite, sans scénario ni intrigue, où l’on demande aux interprètes, instrumentistes ou chanteurs, une activité gestuelle ou même théâtrale. Toutes les solutions intermédiaires entre ces deux extrêmes sont possibles, de même que le recours à l’électronique, aux jeux de lumière, voire au cinéma ou à la vidéo.

Le théâtre musical est donc un spectacle complexe, riche de possibilités, qu’il importe seulement de ne pas confondre avec un opéra au rabais, ainsi qu’on l’a trop souvent fait, surtout en France. En réalité, un bon spectacle de théâtre musical (qui peut faire appel à des moyens matériels et à des effectifs plus importants) demande une préparation au moins aussi exigeante que celle d’un opéra traditionnel, et ne représente donc pas forcément une solution économique. Sylvano Bussotti dans *La Passion selon Sade* (1966), Mauricio Kagel, Dieter Schnebel et György Ligeti (*Aventures et nouvelles aventures*, 1966) ont été parmi les pionniers de ce genre de spectacle, auquel se rattachent des entreprises beaucoup plus ambitieuses, comme *Licht*, de Karlheinz Stockhausen. Hans-Joachim Hespos (*Itzo-Hux*, 1981) et York Höller (*Der Meister und Margarita*, 1989) en Allemagne, Peter Maxwell Davies (*Eight Songs for a Mad King*, 1969) et Jonathan Harvey (*Inquest of Love*, 1993) en Grande-Bretagne, Girolamo Arrigo (*Orden*, 1969 ; *Addio Garibaldi*, 1972), Luciano Berio (*Opera*, 1970), Bruno Maderna (*Satyricon*,

Copyrighted material

composé en 1974), Aldo Clementi (*Es*, 1981), Lorenzo Ferrero (*Rimbaud ou le fils du Soleil*, 1978), Salvatore Sciarrino (*Aspern*, 1978 ; *Cailles en sarcophage*, 1979) en Italie, Heinz Holliger (*Come and Go*, 1978) en Suisse, Luis de Pablo (*Protocolo*, 1970) en Espagne, Henri Pousseur (*Votre Faust*, 1969 ; *Die Erprobung des Petrus Hebraicus*, 1974) en Belgique, le Croate Milko Kelemen (*Apocalyptica*, 1979), Aurel Stroe (*Ça n'aura pas le prix Nobel*, 1971) en Roumanie, Philip Glass (*Einstein on the Beach*, 1976) aux États-Unis, Julio Estrada (*Pedro Páamo*, 1992) au Mexique : la liste est longue de tous ceux qui apportent ou continuent d'apporter leur contribution au théâtre musical, dont le prototype fut le *Testament de Villon* du poète Ezra Pound (dès 1926 !), voire certaines manifestations des futuristes italiens. Les réalisations les plus accomplies dans ce domaine demeurent peut-être celles de Mauricio Kagel : *Staatstheater* (1971), *Ex-Position* (1978), *Die Erschöpfung der Welt* (1980), *Der Tribun* (1981) et *Aus Deutschland* (1981).

C'est sans doute en France, grâce avant tout au festival d'Avignon et à l'atelier lyrique du Rhin, que le genre a connu sa plus grande floraison. De Maurice Ohana (*Syllabaire pour Phèdre*, 1968 ; *Autodafé*, 1972) à François-Bernard Mâche (*Les Mangeurs d'ombre*, 1979 ; *Temboctou*, 1982), en passant par Alain Bancquart (*L'Amant déserté*, 1978), Ivo Malec (*Un contre tous*, 1971), André Boucourechliev (*Le Nom d'Œdipe*, 1978), Francis Miroglio (*Il faut rêver, dit Lénine*, 1972), Marius Constant (*Le Jeu de sainte Agnès*, 1974), Betsy Jolas (*Le Pavillon au bord de la rivière*, 1975), Paul Méfano (*Micromégas*, 1988), Carlos Roqué Alsina (*La Muraille*, 1981), Ahmed Essyad (*Le Collier des ruses*, 1977), Nguyen-Thien Dao (*Écouter-Mourir*, 1980) et bien d'autres – rares sont les compositeurs français ou résidant en France qui ne s'y sont pas essayés, souvent avec bonheur, et certains d'entre eux, comme Claude Prey ou Georges Aperghis, y ont consacré ou y consacrent l'essentiel de leur activité créatrice.

3. Un nouvel élan

Comme le montre le bref survol qui précède, il semble loin le temps où Pierre Boulez préconisait de « faire sauter les maisons d'opéra ». Pour l'avant-garde musicale, l'opéra comme genre et comme institution passait pour un vestige du passé le plus rétrograde, impression confirmée par le fait que les compositeurs qui s'y adonnaient encore (Britten, notamment) ne se rangeaient pas parmi les « novateurs ». Mais des œuvres phares, révolutionnaires – *Les Soldats* de Zimmermann (1965), *Le Grand Macabre* de Ligeti (1978) ou *Saint François d'Assise* de Messiaen (1983) – ont déculpabilisé plusieurs générations de musiciens, désormais convaincus qu'il fallait, pour éviter que la saison d'un théâtre d'opéra ne

Copyrighted material

devînt un catalogue muséographique, renouveler le répertoire en programmant des créations. Ainsi, la dernière décennie du XX^{e} siècle a vu la première audition d'environ cent cinquante œuvres lyriques, d'une diversité stylistique qui confine à l'éclatement.

4. La soupe à l'américaine

Les États-Unis sont en pointe dans ce regain de vitalité. Mais on y est surtout soucieux de devancer les souhaits d'un public philistin qui n'aime guère être brusqué. Est né ainsi un style clair et efficace, brillamment orchestré mais fondamentalement néotonal et mélodique, passant outre à de nombreux acquis du langage musical. Beaucoup de ces œuvres se réfèrent aux grands mythes américains, tant littéraires (*A Streetcar Named Desire* d'André Previn, d'après Tennesse Williams, 1998 ; *A View from the Bridge* de William Bolcom, d'après Arthur Miller, 1999 ; *Great Gatsby* de John Harbison, d'après Francis Scott Fitzgerald, 1999) que tirés de faits réels (*The Dream of Valentino* de Dominick Argento, 1994, évoque le grand acteur du cinéma muet ; *Harvey Milk* de Stewart Wallace, 1995, raconte l'assassinat d'un homme politique qui avait avoué son homosexualité), sans négliger la littérature européenne (*The Dangerous Liaisons* de Conrad Susa, d'après Choderlos de Laclos, 1994).

Ces œuvres souvent conventionnelles, proches de la musique de film, marquent un retour à une écriture vocale chantante, à même d'attirer de grandes cantatrices (Catherine Malfitano dans *McTeague* de Bolcom, 1992 ; Anne Sofie von Otter dans *Staden* de Sven-David Sandström, 1996). Entre le tire-larmes et le robinet d'eau tiède, *Chushingura* de Saegusa Shigeaki (1997) montre cependant les limites de ce qui peut devenir un racolage opportuniste et creux si l'on n'a pas le métier d'un Carlisle Floyd, auteur du splendide *Susannah* (1956) ou la virtuosité d'un John Corigliano, avec ses éblouissants *Ghosts of Versailles* (1991).

5. Minimalisme « new age »

Reflet fidèle de l'évolution des styles musicaux, l'opéra n'a pas échappé au courant de la musique répétitive, mais force est de constater que les nébuleuses d'un Philip Glass (*The Voyage*, 1992) créent surtout un statisme antidramatique, dont les épigones postmodernes sont encore moins convaincants (*Mary of Egypt* de John Tavener, 1992). Résolument « branchées », les œuvres de Louis Andriessen tentent, quant à elles, d'intégrer les nouvelles technologies interactives à la scène lyrique, avec l'aide du cinéaste Peter Greenaway (*Writing to Vermeer*, 1999), dans une esthétique proche du zapping. Mais celui qui a le mieux su dépasser le snobisme ambiant est John Adams, dont *The Death of Klinghoffer* (1991),

Copyrighted material

à partir d'un fait réel (la prise d'otages sur le paquebot *Achille Lauro*), fait naître des résonances universelles autrement émouvantes que le vaste cycle *Licht* de Stockhausen, qui tourne au happening ésotérique.

6. De l'éclectisme au fourre-tout

À la recherche d'un style, l'opéra contemporain se réfugie souvent dans une esthétique du collage et de la prolifération qui en fait le prix ou la faiblesse : la postérité dira quoi garder du côté protéiforme de *Historia von D. Johann Fausten* (1995) d'Alfred Schnittke ou du *Schlachthof 5* (1996) de Hans-Jürgen von Bose, véritables kaléidoscopes musicaux. La tentation de l'hommage, voire du « à la manière de », est l'une des composantes de cet éclectisme, ainsi lorsque Siegfried Matthus compose un *Farinelli* (1998) mêlant pastiche du XVIII^e^ siècle et écriture contemporaine, ou lorsque *Le Château des Carpathes* (1993) de Philippe Hersant, prenant la voix comme sujet même de l'intrigue, pratique vraies et fausses citations du patrimoine lyrique. Et quand ce n'est pas aux formes passées, c'est aux musiques ethniques, au jazz et à la variété que l'on a recours, avec le chanteur pop héros du *Gilgamesh* (1992) de Franco Battiato, les musiques afro-cubaines du *Scourge of Hyacinths* (1994) de Tania León ou le patchwork mondialiste du *Marco Polo* (1996) de Tan Dun.

7. L'expérimentation formelle

Par bonheur, l'opéra contemporain est aussi un formidable laboratoire pour explorer de nouvelles formes. En ce qui concerne le livret, on constate une tendance persistante à brouiller la narration linéaire d'une action. Hermétique pour le spectateur habitué à suivre une intrigue comportant un début, un milieu et une fin, le procédé peut se révéler stimulant voire réjouissant quand le compositeur a l'intelligence aiguë et la gourmandise sonore d'un Luciano Berio (*Outis*, 1996 ; *Cronaca del Luogo*, 1999), d'un Pascal Dusapin (*Medeamaterial*, 1992) ou d'un Georges Aperghis (*Tristes Tropiques*, 1996). De telles recherches posent avec acuité la question du chant, à une époque où le mélodisme passe volontiers pour dépassé : la voix est totalement absente du *Teorema* (1992) de Giorgio Battistelli, elle est uniquement parlée dans *Cassandre* (1994) de Michael Jarrell, mêle parlé et chanté dans *Des saisons en enfer* (1999) de Marius Constant, se joint à l'électronique dans *Inquest of Love* (1993) de Jonathan Harvey, et les chanteurs en tenue de concert ne participent pas à l'action dans *Venus und Adonis* (1997) de Hans Werner Henze. Certains auteurs n'hésitent pas à fragmenter l'œuvre au point de la disloquer, ainsi Dieter Schnebel dans *Majakowskis Tod* (1997) ou Salvatore Sciarrino dans *Luci mie traditrici* (1998).

Copyrighted material

8. Le retour à la comédie

Tant d'ouverture d'esprit a contribué à remettre au goût du jour lyrique un genre jusqu'ici abandonné au profit de la gravité : le comique. Il est à vrai dire le plus souvent ironique (*Ubu Rex*, 1993, de Krzysztof Penderecki), grinçant (*Life with an Idiot*, 1991, de Schnittke), surréaliste (*Komödie ohne Titel*, 1998, de Jan Müller-Wieland) ou irrévérencieux (*Powder her face*, 1995, de Thomas Adès, qui comporte un inattendu « air de la fellation »). Mais le rire n'est pas seulement jaune, qu'il relève de la parodie (*Marie de Montpellier*, 1994, de René Koering se moque des chanteurs d'opéra) ou simplement du comique de situation, dont la saveur est attestée par *Was ihr wollt* (1998) de Manfred Trojahn, *La Station thermale* (1993) de Fabio Vacchi, ou *Monsieur de Balzac fait son théâtre* (1999) d'Isabelle Aboulker.

9. La tentation littéraire

Mise au goût du jour depuis *Pelléas et Mélisande* ou *Wozzeck*, la notion allemande de *Literaturoper* (opéra « littéraire ») s'est imposée au point de conduire la plupart des compositeurs à chercher de « grands textes » pour leurs ouvrages dramatiques. C'est pour certains un stimulant, à en juger par la réussite de *Die Eroberung von Mexico* (1992) de Wolfgang Rihm, qui doit beaucoup à Antonin Artaud, du *Précepteur* (1990) de Michèle Reverdy, fidèle à la puissance de la pièce de Jacob Lenz, ou du *Don Quijote* (1999) de Cristóbal Halffter, qui rend justice au foisonnement inventif de Cervantès. Mais d'autres croulent sous les références littéraires, comme le difficile *Chevalier imaginaire* (1992) de Philippe Fénelon (d'après Cervantès et Kafka), qui a voulu revenir dans *Salammbô* (1998) à un style plus proche de l'opéra traditionnel, au risque de paraître monumental et ostentatoire. Les romans contemporains constituent une source d'inspiration fréquente ; ainsi le grand succès de librairie *Schlafes Bruder* (*Frère sommeil*) de l'Autrichien Robert Schneider, source d'un opéra de Herbert Willi (1996) marqué, toutefois, par un travail langagier qui lui retire toute lisibilité. Quant aux livrets originaux, force est de reconnaître qu'ils ont souvent du mal à susciter une tension dramatique (le pesant *Schliemann*, 1995, de Betsy Jolas, ou l'indigent *Clara*, 1998, de Hans Gefors), quand ils ne se font pas avaler tout cru par la musique (*60^{e} Parallèle*, 1997, de Philippe Manoury).

10. Une intrigue forte, des personnages vrais

Raconter une histoire, nouer un drame et dessiner des caractères demeure un défi que, par bonheur, nombre de compositeurs relèvent. L'attrait pour

Copyrighted material

des destins hors du commun a donné lieu à un courant d'opéras « à rôle-titre » permettant une forte dramatisation individuelle : ainsi *Jocaste* (1993) ou *Cecilia* (2000) de Charles Chaynes, *Goya* (1996) de Jean Prodromidès, *Galina* (1995), biographie en musique de Galina Vichnevskaïa par Marcel Landowski. Le principe d'un personnage principal exceptionnel a inspiré aux Finlandais des ouvrages d'un dramatisme violent et d'une très forte expressivité comme *Kullervo* (1992) d'Aulis Sallinen, ou *Vincent* (1990) et *Aleksis Kivi* (1997) d'Einojuhani Rautavaara : le baryton Jorma Hynninen a rendu inoubliables les figures du héros barbare, de Van Gogh et du romancier qui devient fou. L'Allemand surdoué Matthias Pintscher a mis en scène sans fard, dans *Thomas Chatterton* (1998), le déclin du poète et faussaire anglais.

Le légendaire, voire le mythique, n'ont plus mauvaise presse, comme le prouvent Judith Weir (*Blond Eckbert*, 1994) et Harrison Birtwistle, dont *The Last Supper* (2000), où les apôtres sont invités à reproduire la cène en l'an 2000 et à tirer le bilan de l'humanité, est d'une inspiration à la hauteur de ses ambitions spirituelles. Mais les meilleurs musiciens dramaturges restent les vétérans allemands Henze (*Das verratene Meer*, 1990) et Aribert Reimann (*Das Schloss*, d'après *Le Château* de Franz Kafka, 1992 ; *Bernarda Albas Haus*, d'après *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, 2000), ainsi que le Belge Philippe Boesmans, dont *Reigen* (1993), d'après *La Ronde* d'Arthur Schnitzler, et *Wintermärchen* (1999), d'après *Le Conte d'hiver* de Shakespeare, deux immenses succès, témoignent d'autant d'érudition que d'originalité et sont une vraie réussite d'écriture, qu'il s'agisse de la voix ou de l'orchestre. Libérés des contraintes du sérialisme intégral, ces compositeurs prouvent qu'il n'est pas besoin de revenir à la tonalité pour être émouvant, ce qui n'est pas sans leur valoir parfois le soupçon de complaisance. Un reproche que l'on ne pourra certes pas adresser à Peter Eötvös, dont *Trois Sœurs*, d'après la pièce d'Anton Tchekhov (1998), ouvre la voie d'un monde sonore nouveau et envoûtant : si Boesmans, lointain héritier de Berg, regarde encore vers le XX^e^ siècle, Eötvös, pour sa part, pense déjà en musicien du XXI^e^ siècle.

Harry HALBREICH

Christian MERLIN

Voir aussi

• Scénographie lyrique
• Techniques d'écriture

Copyrighted material

Les Soldats (Zimmermann)

Opéra en quatre actes de Berndt Alois Zimmermann, créé en 1965

En 1957, Erich Bormann, régisseur en chef de l'Opéra de Cologne, propose au compositeur Berndt Alois Zimmermann l'adaptation de *Die Soldaten* (*Les Soldats*) de Jakob Michael Reinhold Lenz, une pièce en cinq actes écrite dans les années 1774-1775. En adaptant lui-même le texte de Lenz, le compositeur n'a conservé que quinze scènes sur trente-cinq, sans que la structure dramatique en soit pour autant modifiée. L'œuvre fut créée le 15 février 1965 à l'Opéra de Cologne sous la direction de Michael Gielen et dans une mise en scène de Hans Neugebauer. L'accueil enthousiaste qu'elle reçut lui valut de nombreuses diffusions radiophoniques et un enregistrement sur disque.

L'action se déroule à Lille et à Armentières, villes de garnison. Marie, qui doit épouser le drapier Stolzius, est également courtisée par le baron Desportes, un officier qui gagne rapidement son affection avec quelques cadeaux et flatteries. La liaison étant très vite connue de toute la garnison, Stolzius subit les railleries des militaires. Marie rompt avec lui mais se voit bientôt abandonnée par Desportes. Lorsque le jeune comte de La Roche s'éprend à son tour de Marie, la comtesse, sa mère, engage la jeune femme comme gouvernante afin de sauver sa réputation et celle de son fils. Mais, très vite, Marie part retrouver Desportes. Ce dernier la rejette et la fait violer par l'un de ses hommes. Apprenant cet acte ignoble, Stolzius empoisonne Desportes et se suicide. Le père de Marie croise sa fille devenue mendiante et prostituée, mais ne la reconnaît pas. Il lui donne une pièce et disparaît.

L'œuvre, plutôt brève, nécessite dix récitants, seize chanteurs et une centaine de musiciens, auxquels s'ajoute un orchestre de scène composé majoritairement de percussions, une formation de cinq jazzmen ainsi que diverses retransmissions par bandes magnétiques et cinématographiques.

Dans sa conception musicale, le compositeur prend comme point de départ une série symétrique d'intervalles dont il déduit une « série de scènes » également symétriques. Le matériau musical n'existe pas par lui-même, mais s'organise en fonction des scènes et de leur degré de parenté. Zimmermann emprunte ses qualifications à des notions formelles, mais elles n'entraînent pas pour autant l'emploi de modèles formels spécifiques, comme cela peut être le cas dans *Wozzeck* d'Alban Berg.

Copyrighted material

Elles renvoient en fait au contenu textuel. Ainsi la notion de toccata (scènes I, 4 ; II, 1 et IV, 1) est utilisée au sens premier du mot *toccare*, qui signifie « frapper » ou « battre ». Le terme, qui évoque ici la musique de guerre, apparaît dans toutes les scènes où il est question de soldats.

Comme la pièce, l'opéra ne tient pas compte de la règle classique des trois unités. À plusieurs reprises, Zimmermann regroupe, superpose et fusionne les scènes : la lettre que Marie et Desportes écrivent à Stolzius arrive au même moment chez ce dernier et elle est lue en temps réel. Cette technique trouve son apogée dans la première scène du dernier acte, qui est constituée par la superposition de huit scènes courtes se déroulant dans le même temps. La multiplication des espaces abolit la succession linéaire au profit d'un synchronisme où se reflète la totalité du présent.

Juliette GARRIGUES

Copyrighted material

Saint François d'Assise (Messiaen)

Opéra en trois actes d'Olivier Messiaen, créé en 1983

En 1975, Rolf Liebermann commanda au compositeur Olivier Messiaen une œuvre lyrique pour l'Opéra de Paris. L'écriture de *Saint François d'Assise* aura demandé plus de huit ans. Pour le livret, qu'il appelle poème et qu'il rédigera en seulement quelques mois, Messiaen a puisé directement aux sources franciscaines (le *Cantique des créatures*, les *Fioretti*, les *Considérations sur les stigmates*), sans oublier, bien sûr, l'Écriture sainte. La composition proprement dite lui prit plus de quatre années auxquelles s'ajoutèrent trois autres années pour le gigantesque travail d'orchestration. Lorsque l'on examine de près la partition, on découvre que le compositeur ne s'est pas contenté de fournir des indications d'interprétation musicale. Il a également donné des directives pour les décors et les costumes ainsi que des notes d'intention sur la mise en scène.

Saint François d'Assise fut créé le 28 novembre 1983 à l'Opéra de Paris, sous la direction de Seiji Ozawa et dans une mise en scène de Sandro Sequi. Articulée en trois actes et huit tableaux, l'œuvre, que son auteur qualifie de « spectacle musical », évoque le cheminement de la grâce dans l'âme de saint François. Parce que c'est l'évolution profonde d'un être qui l'intéresse, Messiaen a choisi d'éliminer tous les éléments extérieurs – en l'occurrence la jeunesse de François ou bien encore les rapports qu'il entretenait avec son père. Tout est recentré sur le parcours d'un homme vers la sainteté.

À côté de scènes dramatiques tel le baiser au lépreux, apparaissent de nombreux éléments relevant du merveilleux. Comme le compositeur l'explique : « Saint François était pauvre, mais il était riche de tout ce qui existait autour de lui. » C'est par la recherche de nouveaux timbres et par des superpositions rythmiques que Messiaen exprime cette richesse. Les couleurs du ciel, celles du plumage des oiseaux du monde qui les environne sont rendues par des harmonies en étroite correspondance avec l'impression visuelle. C'est ainsi que le musicien emploie le « second mode à transposition limitée » dès que les décors ou les costumes sont dans les bleus, les violets ou les pourpres.

Presque tous les tableaux commencent par des percussions qui sont essentiellement confiées à des claviers (xylophone, marimba, vibraphone,

Copyrighted material

xylorimba) et ne sont pas sans rappeler le gamelan (immense percussion composée de plusieurs claviers) de Bali ou de Java.

Saint François se déroule dans sa totalité, et pas seulement lors du célèbre sermon, dans un contexte orchestral imitant les clameurs, les cris et les chants des oiseaux du monde entier. Si l'écriture musicale est descriptive, l'approche du compositeur n'en reste pas moins scientifique. La transcription des chants d'oiseaux se veut aussi exacte que possible : à chaque espèce correspond un alliage bien précis de timbres et de rythmes. Messiaen déclare ainsi avoir « retrouvé le sens profond de la musique », une musique pour ainsi dire à l'état de grâce, non corrompue par la civilisation humaine. Pour le « Prêche aux oiseaux », explique-t-il, « j'ai cherché et obtenu un grand fouillis organisé dont je ne connais pas d'équivalent dans la musique contemporaine ». Pour y parvenir, il a superposé des éléments de métrique grecque sur des rythmes provinciaux de l'Inde du Sud.

Ces derniers sont à l'origine de quelques-uns des principes les plus importants qui régissent son écriture : rythmes non rétrogradables, valeur ajoutée, augmentation proportionnelle par ajout du point, accroissement et décroissement d'une valeur sur deux, augmentation inexacte, chromatisme des durées. Le rythme, pour Messiaen, est tout le contraire d'une pulsation régulière. Il en propose une nouvelle conception qui va de pair avec l'élargissement de ses *tempi*. On peut penser que dans la multiplication de ces derniers, dans leurs superpositions entre eux, c'est une image de l'univers que le compositeur tente de retrouver, celle de l'explosion originelle.

Juliette GARRIGUES

Copyrighted material

4. Lieux

Copyrighted material

Aix-en-Provence

Le 16 août 1938, dans *Marseille Matin*, Louis Giniès constatait que le régime hitlérien, suite à l'Anschluss, était en train de « désenchanter » le festival de Salzbourg. Ne pourrait-on pas, proposait-il, le transporter à Aix-en-Provence ? Dix ans plus tard, Gabriel Dussurget, un imprésario qui s'était illustré dans le concert, le ballet et le théâtre, « inventait » le festival d'Aix, dont Mozart allait devenir l'âme.

Aix-en-Provence fut choisie en raison de son passé de ville d'art et de musique (André Campra et Darius Milhaud y sont nés), de son patrimoine architectural, bref de son « génie » propre : génie d'un lieu fait d'harmonie, d'éclat solaire et de bonheur de vivre. Le cœur du festival serait la cour du palais de l'Archevêché : un théâtre en plein air pour des représentations sous les étoiles, dans la tiédeur de l'été provençal.

Dès la première année (23-30 juillet 1948), Dussurget proposait, en sus de concerts et récitals, un opéra de Mozart, *Così fan tutte*, quasi inconnu jusqu'alors du public français. Wakhevitch avait brossé les décors et l'Autrichien Hans Rosbaud, venu de l'orchestre du Südwestfunk de Baden-Baden, dirigeait. Ce grand chef devait être pendant dix ans le principal directeur musical du festival dont il fit le nouveau temple dédié aux opéras de Mozart, attirant du même coup sur Aix l'attention de la critique internationale. La deuxième saison, en 1949, connut avec *Don Giovanni* un triomphe exceptionnel, grâce aux décors du peintre Cassandre et à des interprètes – tous au début de leur carrière – de très grande qualité.

De nouveaux talents

L'ère Dussurget (1948-1972) fut d'abord celle de « l'opéra des peintres » : Balthus réalise les décors de *Così fan tutte* en 1950, André Masson ceux d'*Iphigénie en Tauride* en 1952, André Derain ceux de *L'Enlèvement au sérail* en 1951 et du *Barbier de Séville* en 1953. Aix ne songeait pas alors à rivaliser avec Bayreuth, où Wieland Wagner, dès la réouverture de 1951, opérait une révolution scénique. En revanche, Dussurget s'est affirmé comme un incomparable découvreur de talents (il auditionnait pour cela à longueur d'année), et c'est à lui que quantité d'artistes doivent des carrières prestigieuses : Teresa Stich-Randall, Teresa Berganza (refusée partout auparavant), Anja Silja (engagée à dix-sept ans pour interpréter la Reine de la Nuit dans *La Flûte enchantée*),

Copyrighted material

Léopold Simoneau, Gabriel Bacquier, mais aussi le grand Carlo Maria Giulini (dès 1952) et mille autres encore. Tous se produisant dans un répertoire qui, bien sûr, s'était élargi au-delà du seul Mozart.

Dans les années 1960, le Casino d'Aix, maître dès l'origine du budget, fait de plus en plus entrave à la politique artistique de Dussurget, lequel démissionne fin 1972. Après une interruption d'un an, les efforts conjugués de la Ville et de l'État, qui ont écarté le Casino, relancent le festival avec à sa tête l'ex-baryton Bernard Lefort. Cette nouvelle ère de huit saisons (1974-1981) sera à certains égards celle du bel canto. Rolf Liebermann remontant alors à l'Opéra de Paris tous les grands Mozart, Lefort leur accorde à Aix une place moindre. Mais Haendel, Cherubini, Rossini, Donizetti entrent en force dans sa programmation. Les productions les plus marquantes seront *Alcina* de Haendel, mise en scène par Lavelli (1978), ou bien encore *Semiramis* de Rossini, où Pier Luigi Pizzi réunit les deux grandes reines du bel canto, Montserrat Caballé et Marilyn Horne.

Fin 1981, Lefort quitte Aix pour de Paris et Louis Erlo, venu de l'Opéra de Lyon, le remplace. Avec lui, fidélité à la tradition aixoise et innovation s'équilibrent. Mozart et le bel canto sont toujours là, mais aussi l'opéra baroque français (création des *Boréades* de Rameau en 1982, de *Psyché* de Lully), Britten, ou *The Rake's Progress* (*Le Libertin*) de Stravinsky.

Mais, au cours des années 1990, les problèmes financiers deviennent de plus en plus aigus et le nombre d'opéras représentés se réduit comme peau de chagrin. Après un nouvel arrêt en 1997, Stéphane Lissner, venu du Châtelet, reprend les rênes du festival. Ville, Région et État ayant satisfait ses demandes, les chantiers se multiplient : réfection de l'Archevêché, réhabilitation du Théâtre du Jeu de paume, nouvelle salle au Grand Saint-Jean, ateliers et salles de répétition à Venelles, en banlieue d'Aix... Peter Brook vient monter *Don Giovanni*, Monteverdi, Mozart sont toujours là, mais aussi Janáček, Tchaïkovski, ou le Hongrois Peter Eötvös à qui le *Balcon*, d'après Jean Genet, a été commandé (créé en 2002).

Le rayonnement d'un festival vient de sa singularité, de l'esprit qui est le sien, de ses créations propres. Mais un festival coûte très cher. Une salle « aux normes » facilite la revente des spectacles, mais permet aussi leur importation, facilité périlleuse. C'est un problème général pour toutes les villes accueillant de telles manifestations et qui s'interrogent aujourd'hui sur leur identité. Alors que Lissner prévoit de coproduire avec Salzbourg, à partir de 2005, la *Tétralogie* de Wagner dirigée par Simon Rattle, de nouveaux problèmes sont apparus en 2003, lorsque le

Copyrighted material

festival a dû être annulé en raison de la grève des intermittents du spectacle. L'avenir n'est donc pas sans nuages pour Aix, qui garde cependant des atouts uniques : son décor urbain, son ciel, sa lumière, et le souvenir d'un demi-siècle d'événements lyriques dont certains devenus quasi mythiques.

Jean-Michel BRÈQUE

Voir aussi

• Mozart et l'avènement du théâtre lyrique

Copyrighted material

Bayreuth

Pour Wagner, un festival représente une utopie sociale plus qu'une réalité artistique. Dès 1848, il envisage une réforme du Théâtre de Dresde avec pour principe sa démocratisation. Puis, dans son exil suisse, il élabore un projet de théâtre pour Zurich, dans lequel il insiste sur le mot « Fest », qui désigne en allemand autant le caractère festif d'une manifestation que sa dimension solennelle. Sa cible principale est alors le théâtre de répertoire. Lorsqu'en 1864, Louis II de Bavière devient son mécène, l'idée prend forme : après l'échec d'un premier projet à Munich, c'est sur Bayreuth, petite localité campagnarde et provinciale, que Wagner jette son dévolu ; la première pierre du Festspielhaus est posée le 22 mai 1872. La famille Wagner s'installe dans la villa Wahnfried en 1874, et le premier festival a lieu en 1876, avec la création du cycle intégral de la tétralogie *L'Anneau du Nibelung* (*Der Ring des Nibelungen*).

1. Un projet idéologique

L'architecture du Festspielhaus est l'exact reflet du projet idéologique de Wagner : une bâtisse sans décorum et un intérieur qui rompt avec le théâtre à l'italienne pour privilégier la forme de l'amphithéâtre, sans loges (donc sans distinction de rang social), tous les regards convergeant vers la scène. Wagner préconise l'obscurité totale dans la salle afin que rien ne vienne détourner le spectateur de l'illusion théâtrale. Mais l'invention la plus extraordinaire reste la fosse d'orchestre couverte, donc invisible. Rien ne vient jamais troubler l'attention du spectateur qui peut se concentrer totalement sur l'action, tandis que le son de l'orchestre, toujours reflété par une paroi ou un auvent, lui parvient comme amorti, ce qui favorise la fusion sonore et rend l'acoustique unique au monde.

2. Une histoire mouvementée

Le premier festival a lieu en 1876. Il connaît un tel échec qu'il faudra attendre six ans pour que l'expérience soit renouvelée, avec la création du testament musical et spirituel de Wagner, *Parsifal*, un an avant la mort du compositeur. La manifestation n'a pas encore atteint la stabilité financière et artistique. C'est à Cosima, l'épouse du compositeur, que revient cette lourde tâche. Directrice du festival de 1886 à 1906, elle en fait un rendez-vous recherché des mélomanes et en fixe le répertoire, tel qu'il est encore joué de nos jours : *Le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, la

Copyrighted material

tétralogie de *L'Anneau du Nibelung*, *Tristan et Isolde*, *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* et *Parsifal*. Les apports de Cosima sont incontestables, mais en s'érigeant en gardienne du temple, elle empêche toute évolution des mises en scène et fige le style d'exécution de l'œuvre de son mari, y compris sur le plan musical.

Siegfried Wagner, leur fils, prend les rênes de la manifestation de 1906 à 1930, années difficiles où le festival connaît une longue interruption, entre 1914 et 1924. À sa mort, Siegfried est remplacé par sa femme, l'Anglaise Winifred Williams. Dotée d'un tempérament très énergique, elle apporte un renouveau artistique (1934 voit la première mise en scène nouvelle de *Parsifal* depuis la création cinquante-deux ans auparavant), mais ses choix idéologiques ternissent durablement l'image de Bayreuth : nazie de la première heure, Winifred est une amie personnelle de Hitler, pour qui la petite cité franconienne est un lieu quasi sacré. Cette compromission a beaucoup contribué à la récupération politique de l'œuvre wagnérienne.

Occupé par les Américains en 1945, le Festspielhaus semble avoir définitivement fermé ses portes. Mais les fils de Winifred, Wieland et Wolfgang, relancent le festival en 1951 : ce sera le « Nouveau Bayreuth », symbole d'un dépoussiérage scénique, musical et idéologique complet, représenté notamment par les productions intemporelles et épurées de Wieland, l'un des pionniers de la modernité en matière de mise en scène d'opéra. À la mort de Wieland, en 1966 (à quarante-neuf ans), Wolfgang devient seul directeur du festival : il l'est encore aujourd'hui, avec le souci de s'ouvrir aux courants théâtraux les plus variés, comme en témoigne le *Ring* audacieux confié à Patrice Chéreau en 1976, pour le centenaire de la manifestation. La critique a beau parler régulièrement de « déclin », force est de constater qu'aujourd'hui encore Bayreuth ne peut honorer que le dixième des demandes de places : il faut en moyenne huit ans d'attente pour obtenir un billet.

3. Le chant à Bayreuth

Si Bayreuth a donné lieu à quelques-unes des grandes révolutions de l'art de la scène, l'assertion selon laquelle c'est sur la colline sacrée que l'on entend la quintessence du chant wagnérien n'est pas toujours vraie. Au tournant du siècle, Ellen Gulbranson et Anna Bahr-Mildenburg en ont certes écrit les grandes pages, mais, au cours de son mandat, Cosima a imposé un style de chant wagnérien en force (un critique américain alla même jusqu'à prétendre que la voix du ténor Erik Schmedes ressemblait à « un fromage de Hollande tiré par un canon »). Les interprétations majeures, pendant l'entre-deux-guerres, de Max Lorenz, de Frida Leider,

Copyrighted material

de Rudolf Bockelmann dominèrent une époque où, du fait du nazisme, la fine fleur du chant européen s'était réfugiée au Metropolitan Opera de New York, tels Lauritz Melchior, Kirsten Flagstad, Lotte Lehmann ou Friedrich Schorr.

Le sursaut se produit dans les années 1950, lorsque, parallèlement à son dépoussiérage des mises en scène, Wieland Wagner reforme une troupe avec une génération plus jeune, au chant plus humain : c'est l'âge d'or des Astrid Varnay, Martha Mödl, Leonie Rysanek, Birgit Nilsson, Hans Hotter et autres Wolfgang Windgassen, bientôt rejoints par la muse de Wieland, Anja Silja.

Des années 1970, qui marquent un certain creux, on ne retiendra guère que les éclats vocaux de Gwyneth Jones ou de Peter Hofmann. Par la suite, dans l'esprit d'atelier défendu par Wolfgang Wagner, Bayreuth, connu pour ne pas offrir des cachets aussi élevés que d'autres théâtres, va surtout miser sur la découverte de chanteurs encore jeunes : Waltraud Meier s'y révélera en Kundry puis en Isolde, Deborah Polaski en Brünnhilde, René Pape en roi Marke ; la présence régulière d'une star comme Placido Domingo, en quête de reconnaissance wagnérienne, faisant dès lors figure d'exception.

Christian MERLIN

Voir aussi

• Wagner et l'art total
• Opéra et architecture

Copyrighted material

Berlin

La capitale allemande possède trois théâtres lyriques dont deux, le Staatsoper et le Komische Oper, se trouvaient à Berlin-Est du temps de la R.D.A. La chute du Mur et la réunification des deux Allemagnes rendit à ces deux lieux leur identité nationale intrinsèque, dont le Deutsche Oper, de par sa situation dans la zone ouest, n'avait jamais eu à se départir.

1. Le Deutsche Oper

Dû à l'architecte Fritz Bornemann, le Deutsche Oper, inauguré en 1961, fut érigé sur l'emplacement du Deutsches Opernhaus, détruit par les bombes durant la dernière guerre. Le Deutsches Opernhaus avait lui-même été construit à 1'initiative des bourgeois de la ville de Charlottenburg, alors cité autonome, et rebaptisé Städtische Oper (Opéra municipal) quand Charlottenburg fut intégrée dans le grand Berlin. Le gouvernement du Troisième Reich lui restitua son nom de Deutsches Opernhaus et ce n'est qu'après sa reconstruction qu'il se vit attribuer son nom actuel de Deutsche Oper.

Durant la période d'extraordinaire essor artistique que connut Berlin à partir des années 1920, des personnalités aujourd'hui légendaires présidèrent aux destinées de l'institution. Heinz Tietjen, dans la double fonction d'intendant et de chef d'orchestre, et Bruno Walter, dans celle de Generalmusikdirektor (G.M.D.) y cultivèrent avec prédilection les répertoires classique et romantique. Ils engagèrent de jeunes chanteurs talentueux, tels Maria Ivogün et Carl Martin Oehmann. Lotte Lehmann et Lauritz Melchior s'y produisirent et y revinrent en artistes invités une fois passés au Staatsoper. Des chefs d'orchestre comme Paul Dessau, George Sébastian et Fritz Stiedry firent au pupitre des apparitions qui élargirent la palette stylistique, essentiellement germanique.

L'enrichissement du répertoire se manifesta avec les premières représentations de *Die Brautwahl* de Busoni et de *Katia Kabanova* de Janáček. Parmi les intendants qui succédèrent à Tietjen, Carl Ebert (1954-l961), Gustav Rudolf Sellner (1961-1972) et Götz Friedrich (1981-2000) contribuèrent plus particulièrement à l'internationalisation des productions et à la création lyrique, politique dont les compositeurs Hans Werner Henze et Aribert Reimann furent les bénéficiaires les plus notables. Avec Dietrich Fischer-Dieskau, Elisabeth Grümmer, Pilar

Copyrighted material

Lorengar, Frika Koth et Donald Grobe, – qui figuraient dans la distribution du *Don Giovanni* de Mozart qui inaugura le théâtre actuel en 1961 –, Annabelle Bernard, Lisa Otto, Evelyn Lear, Thomas Stewart, Josef Greindl, Ernst Haefliger, James King et d'autres encore assurèrent le prestigieux niveau vocal des représentations du Deutsche Oper. Au pupitre se tenaient Heinrich Hollreiser, Karl Böhm, Eugen Jochum, ainsi que Lorin Maazel, qui devint G.M.D. en 1965.

2. Le Staatsoper

Si le Deutsche Oper dut son origine à la soif de culture et au désir d'élévation sociale de la bourgeoisie, le Staatsoper était, lui, de naissance aristocratique. Érigé par l'architecte Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff à la demande du roi Frédéric II, il fut inauguré en 1742 avec l'opéra de Graun *Cleopatra e Cesare*. Construit sur l'avenue Unter den Linden (« sous les Tilleuls »), il reçut le nom de « Lindenoper ». Victime de trois incendies – le premier en 1843, les deux autres en 1942 et en 1945 à la suite de bombardements –, il fut à chaque fois reconstruit dans le style rococo initial. Il n'abrita pas immédiatement les événements majeurs de l'activité lyrique qui eurent lieu au Königliches Nationaltheater, notamment la création du *Freischütz* de Weber sous la direction du compositeur. Ce sont deux personnalités prestigieuses, Spontini à partir de 1820 et Meyerbeer qui lui succéda en 1842 comme G.M.D., qui, malgré leur attachement au classicisme, surent ouvrir le théâtre à la musique romantique. Le « rossignol suédois » Jenny Lind fit alors ses premières apparitions, acclamées des Berlinois.

Le Lindenoper acquit une renommée considérable sous l'intendant Botho von Hülsen, qui en assura l'administration durant trente-cinq années (1851-1886) et finit par faire entrer Wagner au répertoire en dépit de ses propres réticences.

Von Hülsen offrit souvent à son public de luxueuses distributions, avec des solistes aussi réputés que Lili Lehmann, Pauline Lucca, Franz Betz ou Albert Niemann. S'ouvrit alors au Lindenoper l'ère des grands chefs d'orchestre : Josef Sucher, Félix Weingartner, Karl Muck, et Richard Strauss (dont les œuvres, jugées immorales, n'étaient pas programmées), auxquels succédèrent Franz Schalk, Bruno Walter et Léo Blech. Outre Caruso, qui s'y était produit dix-sept fois jusqu'en 1913, le Lindenoper accueille des étoiles du chant telles que Géraldine Ferrar, Marcella Sembrich, Emmy Destin et Francisco d'Andrade.

Sous l'intendance de Max von Schilling, soucieux de concilier tradition et opéra contemporain, figurent au répertoire des œuvres de Schrecker,

Copyrighted material

Busoni, Braunfels, Pfitzner et Strauss, sans oublier naturellement la *Mona Lisa* de von Schilling lui-même, interprétée par son épouse Barbara Kemp. Nommé G.M.D. en 1924, Erich Kleiber eut dès l'année suivante son heure de gloire avec la création de *Wozzeck* d'Alban Berg.

En 1926, d'importants travaux de réaménagement obligèrent la troupe à se produire au Schauspielhaus et au Kroll-Oper, scène « alternative » qui se distinguait par son esprit progressiste et devait fortement influencer l'évolution de la mise en scène lyrique. Otto Klemperer en était le directeur artistique et le chef d'orchestre principal ; les décors étaient confiés à des artistes aussi renommés que Caspar Neher et Teo Otto, la mise en scène assurée par des maîtres du théâtre comme Arthur Maria Rabenalt ou Gustav Gründgens. Mais le contrat de Klemperer fut résilié en 1933 par le régime national-socialiste et Wilhem Furtwängler donna, dès 1935, sa démission du poste de premier Staatskapellmeister, qui lui avait été attribué en 1933.

Clemens Krauss, qui lui succéda à la tête du Lindenoper, fit connaître au théâtre un véritable apogée musical avec des représentations de Wagner dans des mises en scène de Tietjen et des décors d'Emil Praetorius. Parmi les artistes alors invités, on relève les noms d'Elisabeth Rethberg, Lotte Lehmann, Sigrid Onegin, Richard Tauber ou bien encore Michael Bohnen, le « Chaliapine allemand ». Mais les chanteurs de la compagnie sont eux aussi restés presque tous légendaires : Frida Leider, Maria Cebotari, Erna Berger, Maria Muller, Heinrich Schlussnuss, Max Lorenz, Franz Völker, Helge Rosvaenge, Marcel Wittrisch, auxquels se joignirent un peu plus tard Peter Anders, Tiana Lemnitz, Margarete Klose et Josef Greindl.

En 1955, pour sa réouverture, le Linderoper est rebaptisé Staatsoper. Deux chanteurs venant de Dresde, Théo Adam et Peter Schreier, font partie de la troupe dans laquelle vont s'illustrer, entre autres, Ludmila Dvorakova, Enriquetta Tarrès, Siegfried Vogel, puis Anna Tomowa-Sintow, et, comme chefs d'orchestre, le nouveau G.M.D. Franz Kontwischny, Joseph Keilberth et Otto Suitner. Les compositeurs contemporains d'obédience politique conformiste sont particulièrement choyés, en particulier Paul Dessau, dont on crée successivement *Puntila*, *Lanzelot*, *Einstein* et *Lukullus*. De fréquentes tournées à l'étranger contribuent à accroître le rayonnement du Staatsoper.

3. Le Komische Oper

De création bien plus récente, le Komische Oper, où les œuvres sont exclusivement interprétées en allemand, fut inauguré en 1947 par Walter

Copyrighted material

Felsenstein, qui en assura la direction jusqu'à sa mort, en 1975. Créateur du concept et du terme de « Musiktheater », qui se voulait l'équivalent du théâtre parlé, Felsenstein se rendit célèbre par plusieurs productions mémorables dont celles de *La Flûte enchantée*, de *La Traviata* et de *La Petite Renarde rusée* (de Janáček), œuvres qui continuent à faire école par la méticulosité réaliste, voire naturaliste, avec laquelle se trouve traduite à la scène leur teneur dramaturgique. Cette approche dogmatique, teintée de théorie brechtienne, fut malheureusement rendue plus d'une fois contestable au Komische Oper par les déficiences musicales, et tout spécialement vocales. Elle n'en est pas moins déterminante chez de nombreux émules, tout en restant strictement de mise au Komische Oper, où Harry Kupfer a repris, souvent avec un grand succès, le flambeau de Felsenstein. À l'heure actuelle, le théâtre semble s'efforcer de restructurer son profil artistique, comme le font d'ailleurs les deux autres, les trois scènes lyriques berlinoises ayant beaucoup perdu de leur personnalité.

Jacques FOURNIER

Voir aussi

• Interprètes de légende

Copyrighted material

Buenos Aires

C’est le 27 septembre 1827 que fut représentée à Buenos Aires, pour la première fois, une œuvre lyrique intégrale : *Le Barbier de Séville*, au Teatro Coliseo. Mais l’actuel opéra, le Teatro Colón, ne fut inauguré que le 25 mai 1908 avec *Aïda* de Verdi, après un chantier de vingt ans.

1. Un édifice composite

Pour sa construction sur l’Avenida 9 de Julio, l’équivalent argentin des Champs-Élysées, les architectes (Francesco Tamburini, Vittorio Meano et Jules Dormal) concilièrent le style antique, qui prédomine à l’extérieur, et, pour citer Meano : « les caractères généraux de la Renaissance italienne, la bonne distribution et la solidité propres à l’architecture allemande, la grâce, la variété et la bizarrerie de l’ornementation associées à l’architecture française ». Ainsi, plusieurs salles ornementales (le salon Doré, le salon aux Bustes, où se donnent parfois des concerts) évoquent Versailles, et les vitraux monumentaux en coupoles ajoutent à l’impression générale de luminosité scintillante des foyers et des halls d’entrée.

La salle proprement dite, en forme de fer à cheval, est bordée de loges jusqu’au troisième étage. Elle mesure 28 mètres de hauteur, 75 mètres de profondeur et 32,65 mètres de largeur maximale. Cet espace gigantesque – c’est l’une des plus grandes salles d’opéra du monde – peut accueillir 2 487 spectateurs. Le paradis, particulièrement élevé, est déjà au septième niveau. Le parterre, qui suit une pente légère, est entouré de baignoires fermées par des grilles de bronze, particularité qui permettait aux personnes endeuillées de demeurer cachées. Elles sont aujourd’hui fermées au public.

La coupole, dont les peintures originelles, de Marcel Jambon, ont été détériorées, a été repeinte par Raùl Soldi : l’écrivain Manuel Mujica Lainez (auteur d’un *Bomarzo* dont Ginastera tira un opéra, récemment mis en scène par Alfredo Arias) y voit un « doux ballet polychrome », représentant la vie théâtrale sous ses différents aspects, danseuses, chanteuses, acteurs de commedia dell’arte, musiciens.

L’acoustique exceptionnelle, qui fait du Teatro Colón un lieu prisé des interprètes, tient aux matériaux utilisés, à la configuration de la salle, à la

Copyrighted material

courbe de l'avant-scène, à la forme de la fosse d'orchestre. Le moindre murmure sur scène est parfaitement audible en tout point de la salle.

Depuis 1990, le Centre d'expérimentation de l'opéra et du ballet du théâtre Colon propose, au sous-sol, dans un environnement de colonnades et de briques autrefois destiné à abriter des décors en construction, des spectacles chorégraphiques et théâtraux.

2. De la gestion privée...

Entre 1908 et 1924, le Teatro Colón fut exploité par un groupe privé de concessionnaires italiens, ce qui explique que la plupart des opéras aient été donnés précisément en italien. Son activité se réduisait alors à une saison de trois mois où Wagner était particulièrement représenté : *Siegfried*, en 1909, *L'Or du Rhin*, l'année suivante.

Dès 1910, les vedettes du monde entier se succèdent dans la « capitale européenne » de l'Amérique du Sud : cette année-là, la grande Conchita Supervia interprète *Blanca de Beaulieu* (de César Stiattesi). En 1912, Arturo Toscanini ne dirige pas moins de quinze opéras sur les dix-sept inscrits au programme de la saison. Et s'il ne prend pas la baguette pour *Roméo et Juliette* et *Werther*, c'est qu'il ne s'entend pas avec le ténor Giuseppe Anselmi...

En 1913, Diaghilev vient présenter ses Ballets russes avec Michel Fokine. Deux ans plus tard, Caruso chante *Aïda*, *Paillasse*, *Manon Lescaut*, *Manon* et *Lucie de Lamermoor*. La même année, les premiers concerts symphoniques sont organisés, instituant une tradition qui permettra aux plus grands orchestres européens et américains de venir se faire applaudir en Argentine. C'est André Messager qui tient le premier le pupitre.

En 1916, Saint-Saëns est dans la fosse pour son *Samson et Dalila*. Quatre ans après, c'est au tour de Richard Strauss de diriger seize concerts symphoniques. Il reviendra sept ans plus tard avec *Salomé* et *Elektra*. Peu à peu, le public se fait à l'idée d'entendre les opéras dans leur langue originale : en 1922, *Parsifal* est joué pour la première fois en allemand sous la direction de Felix Weingartner. Et la Philharmonie de Vienne donne dix-neuf concerts, toujours avec Felix Weingartner, ainsi que le troisième acte de *Tristan et Isolde*.

En 1924, c'est au tour d'Emil Cooper, à la tête d'une compagnie russe, de présenter *Boris Godounov*, *La Dame de pique*, *Le Prince Igor* ainsi qu'*Orphée et Eurydice* de Gluck (avec Gabriela Besanzoni).

Copyrighted material

3. ... à la gestion publique

À partir de 1925, la programmation et le financement du Teatro Colón sont pris en charge par la municipalité qui instaure corps de ballet, chœur et orchestre fixes.

Beniamino Gigli vient interpréter sept rôles, notamment dans *Tosca*, *La Traviata* et *La Bohème*. En 1926, Fritz Reiner est invité à diriger le répertoire allemand. En 1927, Lauri Volpi se produit dans *Turandot*. La Brésilienne Bidu Sayao interprète Rosina dans *Le Barbier de Séville*. Dans le même temps, les principaux chefs argentins commencent à acquérir une grande notoriété : Ferruccio Calusio, Franco Paolantonio et Héctor Panizza.

Dans la décennie qui précède la Seconde Guerre mondiale, vingt-six œuvres sont jouées, parmi lesquelles la *Tétralogie*, dirigée par Otto Klemperer. Les plus grandes cantatrices européennes traversent l'Atlantique : Lily Pons pour interpréter *Lucie de Lamermoor*, *Lakmé* et *Le Barbier de Séville*, et Ninon Vallin dans *Pelléas et Mélisande*. Et en 1932, Jane Bathori vient chanter *L'Heure espagnole*.

Survient alors une période de crise économique qui paralyse quelque peu les programmations. Une nouveauté, cependant : l'entrée au répertoire des zarzuelas espagnoles de Federico Moreno Torroba et de comédies musicales comme *La leyenda del Urutau* de Gilardo Gilardi. À signaler la venue de Stravinsky, qui dirige notamment sa *Perséphone*.

4. Un répertoire éclectique

Le Teatro Colón s'appuie désormais en priorité sur Wagner, Mozart, Verdi et Puccini. Mais les compositeurs contemporains (Ravel, Poulenc, Schoenberg, Dallapicolla, Bartók) sont également représentés, ainsi que les Argentins : José Castro, Héctor Panizza, Constantino Gaito, Felipe Boero...

Les plus grands chefs n'ont pas hésité devant le voyage. Outre ceux qui ont été déjà mentionnés, il faut citer Lorin Maazel, Karl Böhm, sir Thomas Beecham, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Kurt Mazur. Et, bien entendu, les plus grandes voix se sont fait entendre : non seulement la mémorable Maria Callas (qui chanta *Norma* le 17 juin 1949, sous la direction de Tullio Serafin), mais aussi sa rivale Renata Tebaldi, Ana Moffo, Victoria de Los Angeles, Régine Crespin (qui chanta *Tosca* en 1962), Birgit Nilsson (*Turandot*, 1965), l'Argentin Carlos Maria Guichandut, Jon Vickers, Montserrat Caballé (*Manon*, 1966), Kiri Te

Copyrighted material

Kanawa, Alfredo Krauss, Grace Bumbry (*Cavalleria Rusticana*, 1968), Placido Domingo, Marilyn Horne, Luciano Pavarotti, Cecilia Bartoli...

Actuellement, la moyenne est de deux cents représentations par an, dont une centaine consacrée aux opéras, trente-cinq aux ballets et soixante-cinq aux concerts. À côté du répertoire traditionnel, une place est réservée à la création et, en dépit d'un public de plus en plus âgé, à la reprise de « classiques contemporains », comme les opéras de Honegger, Britten ou Menotti. Enfin, les plus grands solistes internationaux y offrent des récitals, sans oublier Martha Argerich et son concours annuel, à la recherche de jeunes pianistes talentueux.

René de CECCATTY

Voir aussi

• Stars du lyrique

Copyrighted material

Glyndebourne

Aller à Glyndebourne, à environ 80 kilomètres de Londres, dans la verdoyante campagne des Downs du Sussex, est une expérience qui ne ressemble à aucune autre. Chaque année, à la fin du printemps, les festivaliers y débarquent au milieu de l'après-midi pour une sorte de rituel : après avoir déposé dans le parc le panier de pique-nique qu'ils ont apporté afin de dîner sur l'herbe pendant le long entracte, ils s'égaillent, en tenue de soirée, dans les somptueux jardins, se promènent autour de l'étang ou prennent le thé, avant d'assister à un opéra donné sur l'une des plus célèbres scènes lyriques du monde.

Entracte dans les jardins de Glyndebourne en 1939. Photographie de Felix Man. (F. Man/ Hulton Archive)

1. Cherchez la femme

L'histoire de Glyndebourne commence à la façon d'un conte. Dans les années 1930, un riche propriétaire terrien, excentrique et célibataire endurci, passionné d'opéra en général et de Wagner en particulier, sir John Christie (1882-1962), donnait dans ses salons des extraits d'opéra, avec le concours de chanteurs amateurs et professionnels. C'est ainsi qu'il fit la connaissance d'une soprano anglo-canadienne, de dix-huit ans sa cadette, Audrey Mildmay, dont il tomba amoureux.

Christie l'épousa en 1931, et conçut l'idée de bâtir un mini-théâtre dans son domaine, avec l'arrière-pensée d'y jouer Wagner. C'est alors que sa jeune épouse se serait exclamée : « Pour l'amour du ciel, John, si vous avez l'intention de dépenser tout cet

Copyrighted material

argent, faites les choses comme il faut ! » John s'inclina, dessina les plans d'un *vrai* théâtre, avec une salle de trois cents places, une fosse d'orchestre de bonnes dimensions et une scène équipée de la façon la plus moderne, et se rangea à l'avis de sa femme qui l'incitait fermement à commencer par Mozart, de préférence à Wagner.

En 1933, John Christie prit langue avec le chef d'orchestre Fritz Busch, de l'Opéra de Dresde, et le metteur en scène Carl Ebert, de Berlin, qui venaient de quitter l'Allemagne à la suite de l'arrivée de Hitler au pouvoir. Séduits par le projet, ils engagèrent comme régisseur Rudolf Bing, futur directeur du Metropolitan Opera de New York, et se mirent immédiatement au travail. Le programme de la première saison comprendrait deux opéras de Mozart, *Les Noces de Figaro* et *Così fan tutte*, tous deux chantés en italien : l'emploi de la langue d'origine, peu courant à l'époque, restera l'un des principes de Glyndebourne. Autre principe destiné à perdurer : la cravate noire et la tenue de soirée étaient de rigueur – John Christie l'avait exigé, « par respect pour les artistes ».

2. La naissance d'un mythe

Le 28 mai 1934, le rideau se lève sur *Les Noces de Figaro*. Le rôle de Suzanne est chanté par Audrey Mildmay. Le public, cinquante-quatre personnes, est composé d'amis de John Christie et de critiques musicaux, contrariés d'avoir dû se mettre sur leur trente et un et prendre un train spécial depuis Londres pour entendre un opéra. Tous s'en retournent pourtant avec la certitude d'avoir assisté à une expérience unique : rien de moins que la création d'un genre absolument nouveau de représentation d'opéra.

Un tel prodige avait été obtenu grâce à un perfectionnisme qui demeure aujourd'hui encore la marque de fabrique essentielle de Glyndebourne : méticuleuse préparation de chaque production (pour *Les Noces de Figaro* de 1934, pas moins de trente-quatre répétitions de trois heures chacune), insistance mise sur l'homogénéité de l'ensemble plutôt que sur la célébrité des solistes, et qualité des moindres détails, depuis l'élégance des mises en scène jusqu'au raffinement des décors et des costumes. Une institution internationale était née. Aussitôt, la firme E.M.I., alors His Master's Voice, y installait ses micros, dans le cadre de la Mozart Society Edition, et gravait des extraits des *Noces de Figaro*, puis l'intégrale de *Così fan tutte* et de *Don Giovanni*. Le disque pérennisait ainsi des interprétations de rêve où, sous la direction de Fritz Busch, une jeune Ina Souez côtoyait les meilleurs chanteurs mozartiens d'alors : Luise Helletsgruber, John Brownlee, Willy Domgraf-Fassbaender et surtout Koloman von Pataky.

3. Une tradition bien vivante

Pendant la guerre, le festival s'arrête, mais les succès des années précédentes ont suffi à établir une tradition. En 1947, Glyndebourne – qui ne peut reprendre ses activités sur place par manque d'argent – fonde le festival d'Édimbourg, subventionné par la Ville. Et en 1950, John Christie peut enfin ressusciter son propre festival grâce à l'aide de mécènes industriels et privés. En 1951, c'est le public qui vient à la rescousse, avec la création de la Glyndebourne Festival Society.

4. Un vivier de talents

Après la mort de Busch, en 1951, la direction musicale fut assurée par Vittorio Gui,

Copyrighted material

auquel devaient succéder John Pritchard, Bernard Haitink, sir Andrew Davis et, depuis 2000, Vladimir Jurowski. Glyndebourne vit les débuts à l'opéra de Kathleen Ferrier, lors de la création mondiale du *Viol de Lucrèce* de Britten en 1946, et a accueilli, alors qu'ils étaient loin encore d'être des chanteurs consacrés, Teresa Berganza, Montserrat Caballé, Ileana Cotrubas, Régine Crespin, Mirella Freni, Luciano Pavarotti...

En 1968, le festival de Glyndebourne a créé une compagnie de « tournées », Glyndebourne Touring Opera, pour permettre l'accès d'un plus large public à ses productions et offrir leur chance sur scène à de jeunes artistes, dont certains (Valerie Masterson, Ryland Davies, Felicity Lott, etc.) commencèrent ainsi une carrière internationale. Le théâtre lui-même connut de nombreux remaniements. Sa capacité augmenta progressivement, passant des trois cents places initiales à huit cents dans les années 1980. En 1992, George Christie, fils de John auquel il avait succédé à la tête du festival en 1958, put enfin réaliser un projet de longue date : la construction d'un nouveau théâtre. Conçu par l'architecte Michael Hopkins et comprenant quatre cents places supplémentaires, il fut inauguré en 1994.

Pour sa part, le répertoire n'a cessé de s'élargir. Dès 1938, à côté des cinq opéras de Mozart (auxquels il faut ajouter la résurrection, en 1950, d'*Idoménée*), le festival proposa *Don Pasquale* de Donizetti et *Macbeth* de Verdi, dont ce fut la première représentation sur une scène professionnelle en Angleterre ; puis il s'ouvrit aux compositeurs du XVII^e^ siècle (Monteverdi et Cavalli) ainsi qu'à des œuvres plus contemporaines, comme celles de Debussy, Richard Strauss, Stravinsky, Berg, Janáček, Henze ou Britten. Mais Wagner, qui, dans l'esprit de John Christie, aurait dû présider à l'ouverture du festival, attendit jusqu'en 2003 pour faire son apparition à Glyndebourne avec *Tristan et Isolde*...

Nicole QUENTIN-MAURER

Voir aussi

• Mozart et l'avènement du théâtre lyrique

Copyrighted material

Londres

Le jardin conventuel dont les estampes de Hogarth restituent dans *The Rake's Progress* la vie grouillante, et sur l'emplacement duquel s'élève l'actuel Opéra royal, a toujours constitué l'un des hauts lieux de la vie londonienne, riche par ailleurs d'innombrables salles de théâtre et d'opéra au passé prestigieux. Quartier aristocratique au XVII^e^ siècle, agrémenté d'un marché de fruits et légumes, carrefour théâtral dès l'aube du XVIII^e^ siècle libertin, il a accueilli trois salles successives à l'enseigne de Covent Garden. En 1732 tout d'abord, John Rich ouvre un théâtre essentiellement consacré à l'art dramatique mais où Haendel fera représenter *Ariodante*, *Alcina* et *Atalanta* ainsi que sa *Bérénice*, alors que son port d'attache demeurait le King's Theatre, voué au répertoire italien. En 1809, après l'incendie de la première salle, la nouvelle est confiée à l'acteur Charles Kemble, lequel, faute de s'attacher le très convoité Rossini, accueille, en 1826, la première londonienne de l'*Obéron* de Weber. Là viendra bientôt se produire Maria Malibran, transfuge du King's, dans *La Somnambule* et *Fidelio*, exemple suivi, à partir de 1847, par les artistes ayant quitté la prestigieuse troupe italienne. Ce Covent Garden italianisé peut enfin accueillir les ouvrages rossiniens hier accaparés par l'institution rivale. Ainsi, cette même année, près de deux décennies après sa première à Londres, *Semiramide* y est représenté avec Grisi, Alboni et Tamburini.

1. La gloire et les épreuves

Un second incendie ayant détruit ce Royal Italian Opera nouvellement promu, l'édifice actuel, orné d'un portique de style corinthien, ouvrit ses portes le 15 mai 1858 avec une reprise des *Huguenots*. La totalité des opéras étant donnée en italien jusqu'en 1888, puis en langue originale, le théâtre, élevé au rang d'Opéra royal dès 1862, s'honora d'accueillir son premier *Ring* wagnérien, présenté en 1892 par la troupe de Hambourg sous la direction de Gustav Mahler. Depuis ses débuts dans ce théâtre en 1888, la diva australienne Nellie Melba règne sans partage sur les lieux où, forte de ses triomphes en Mimi ou en Juliette, elle régente la programmation comme les distributions, distributions où figurent notamment à ses côtés Jean de Reszke, admirable Roméo, ainsi que Bonci et De Lucia dans le rôle de Rodolfo. Parmi les directeurs musicaux qui, à cette époque, se succédèrent à Covent Garden, on relève le nom d'André Messager, compositeur et chef d'orchestre, ainsi que celui de Hans

Copyrighted material

Richter, collaborateur de Wagner, dont il donne la *Tétralogie* en 1908, cette fois en langue anglaise. Inaugurant les saisons de printemps et d'automne, sir Thomas Beecham leur succède et offre les premières anglaises des opéras de Richard Strauss.

La Première Guerre mondiale suspend les activités du théâtre mais non celles du grand chef anglais autour duquel se forme la Beecham Opera Company, formée de chanteurs britanniques au service des opéras de Mozart, Wagner, Verdi comme des œuvres contemporaines ou du répertoire russe. Cette compagnie, dissoute et remodelée en British National Opera Company, fera revivre Covent Garden de 1922 à 1924. Les saisons suivantes brilleront d'un éclat tout particulier avec l'arrivée de Bruno Walter, et du gotha des chanteurs straussiens et wagnériens, de Lotte Lehmann et Frida Leider à Elisabeth Schumann, de Lauritz Melchior à Herbert Janssen ou Alexander Kipnis. Les années 1930, marquées par le retour de Beecham, côtoyant Furtwängler, Weingartner, Reiner et Böhm, ne seront pas en reste. Mozart bénéficiera du concours des Tiana Lemnitz, Erna Berger, Richard Tauber ou Ezio Pinza, Wagner de celui de Kirsten Flagstadt ou de Germaine Lubin aux côtés des géants de l'époque Walter. Le répertoire italien continue bien sûr d'être honoré, avec Rosa Ponselle (*Norma*, *Gioconda*, *Traviata*), Pertile ou Stabile. Richard Strauss, en venant y diriger en 1936 son *Ariane à Naxos*, marquera un point d'orgue avant que le déclenchement du second conflit mondial ne fasse taire l'Opéra, transformé en salle de danse jusqu'en 1945.

2. Un tremplin pour les Anglais

Depuis sa réouverture en 1946, Covent Garden, théâtre à vocation internationale, peut s'honorer d'avoir promu un certain nombre de chanteurs anglophones appelés à embrasser une carrière mondiale. Joan Sutherland, Gwyneth Jones, Yvonne Minton attestent la pertinence de cette politique artistique fondée sur l'existence d'une troupe locale subventionnée, comme l'atteste également l'éminent John Vickers, tour à tour, depuis 1957, Riccardo (*Le Bal masqué*), Don José (*Carmen*), Énée (*Les Troyens*), Don Carlo (*Don Carlo*), Florestan (*Fidelio*) et Siegmund (*La Walkyrie*). Sous les directions musicales successives de Karl Rankle, Rafael Kubelik, sir Georg Solti, sir Colin Davis et Bernard Haitink notamment, le rayonnement du théâtre n'a cessé de croître. Les créations d'œuvres nationales y témoignent par ailleurs du dynamisme de la musique lyrique anglaise. On citera pour mémoire le *Billy Budd* de Britten (1951, avec Peter Pears), *Le Mariage de la Saint-Jean* (*The Midsummer Marriage*) et *Rompre la glace* (*The Ice Break*) de Tippett (1955 avec Sutherland et 1977 avec Heather Harper).

Copyrighted material

Au palmarès des spectacles inoubliables présentés dans cette salle de deux mille deux cent cinquante places, à l'excellente acoustique et au charme inaltérable, on inscrira en lettres d'or, le *Don Carlo* du centenaire mis en scène par Visconti et dirigé par Giulini en 1958 (Vickers, Gobbi, Christoff, Brouwenstijn), les prestations de Maria Callas (*Norma* en 1952, *La Traviata* en 1958, *Tosca* en 1964), *Les Troyens* de Berlioz (direction Kubelik, en 1957 puis Davis, version intégrale), le *Pelléas et Mélisande* dirigé par Pierre Boulez (1969, avec Söderström), *Fidelio* sous la baguette de Klemperer (1961 avec Jurinac, Vickers, Hotter), le *Ring* du centenaire (1976, mis en scène par Friedrich et dirigé par Davis). Liste évidemment non exhaustive que chaque saison vient enrichir d'événements mémorables.

Jean CABOURG

Voir aussi

• Situation de Richard Strauss

Copyrighted material

Milan

S’il n’est pas le plus célèbre, la Scala de Milan est certainement l’un des plus prestigieux théâtres lyriques du monde. Il prit la place du Théâtre du palais ducal, qui avait été plusieurs fois la proie des flammes et qui avait hébergé des opéras de Mozart ainsi que des ballets d’illustres chorégraphes. L’archiduc d’Autriche en confia la construction, en 1776, à Giuseppe Piermarini, brillant architecte néo-classique qui construisit le nouvel édifice en peu de temps à la place d’une église dédiée à la vierge de l’échelle (d’où son nom). La salle, parfait exemple de théâtre à l’italienne, est inaugurée en août 1778 avec *L’Europa riconosciuta* de Salieri, accompagné de deux ballets.

L’édifice subit au cours des temps quelques remaniements (agrandissements, modernisation, construction d’un théâtre secondaire, la Piccola Scala, en 1955), ainsi qu’une reconstruction partielle après les bombardements de la Seconde Guerre mondiale, qui n’ont pas altéré toutefois le projet initial de Piermarini. Ce théâtre, qui compte environ trois mille places, appartenait à la noblesse, qui possédait les loges, appuyée par la municipalité de Milan. Dans les années 1920, la propriété des lieux échappe peu à peu aux *palchettisti* (les détenteurs des loges) et s’oriente vers des modes de gestion analogues à ceux de toutes les grandes maisons théâtrales.

1. Une situation remarquable

La célébrité de la Scala, qui s’impose comme le principal théâtre lyrique italien vers les années 1830, est le résultat d’un ensemble de facteurs : la position géographique de Milan place cette ville à petite distance de Paris comme de Vienne, qui était l’un des grands centres de l’opéra italien depuis le XVII^{e} siècle. À cette position stratégique s’ajoute une situation centrale dans la plaine du Pô qui, sur toute la longueur du fleuve, forme un véritable vivier de l’art lyrique, avec une densité de théâtres petits, moyens et grands, sans égale dans l’Italie entière. Cette région est pendant longtemps sous occupation étrangère, essentiellement autrichienne, si l’on fait exception de la brève occupation française. Jusque vers la révolution de 1848, qui provoque un raidissement du régime autrichien, la censure domine comme partout en Italie mais se montre moins tatillonne que dans d’autres régions comme les États pontificaux (Rome) et le royaume des Bourbons de Naples. Ajoutons qu’à

Copyrighted material

côté de l'aristocratie, qui domine partout en Italie, émerge petit à petit à Milan une bourgeoisie riche et lettrée qui, avec la noblesse, va constituer un public nombreux et exigeant.

2. Un lieu de consécration

Ces conditions relativement favorables attirent les compositeurs, qui considèrent qu'un succès à Milan représente une consécration : non seulement les compositeurs de la région aspirent à entrer à la Scala, comme Donizetti de Bergame ou Verdi, né près de Parme, mais également tous ceux qui espèrent accéder à la gloire comme Rossini, de Pesaro, ou Bellini, de Catane. La renommée du théâtre explique qu'il fut le siège de retentissantes créations, comme *Norma* de Bellini ou *Lucrezia Borgia* de Donizetti. C'est à la Scala que Verdi connut son premier triomphe avec *Nabucco* ; si les rapports du musicien avec le théâtre furent souvent houleux, c'est quand même à la Scala qu'il produisit ses deux derniers opéras, *Otello* et *Falstaff*, qui furent considérés comme des événements européens. Cette politique de créations prestigieuses se poursuivit en plein XX^{e} siècle avec la création italienne de plusieurs opéras étrangers (Strauss, Tchaïkovski, Debussy), sans parler de musiciens italiens comme Puccini, Leoncavallo ou Giordano, ni de créations absolues comme *Dialogues des carmélites* de Poulenc (en 1897) et *Assassinio nella cattedrale* de Pizzetti (en 1958, d'après la célèbre pièce de T. S. Eliot).

Un théâtre d'un tel prestige nécessitait d'habiles gestionnaires : parfois c'étaient des hommes d'affaires avisés et dotés d'un bon flair pour repérer les astres montants ; parfois c'étaient des musiciens de premier ordre, comme Toscanini qui, tant comme chef d'orchestre que comme directeur artistique, se révéla soucieux d'honorer le patrimoine italien mais aussi de faire connaître de grands compositeurs étrangers comme Wagner. Cette tradition de chefs de haut niveau se poursuivit avec Victor De Sabata, Claudio Abbado et Riccardo Muti.

Les grands chefs attirent les grands metteurs en scène et l'on n'oubliera pas *La Traviata* de Luchino Visconti avec Maria Callas ou *Simon Boccanegra* monté par Giorgio Strehler. Une des institutions qui contribuèrent à l'éclat du théâtre milanais fut la maison d'édition Ricordi, créée peu de temps après l'édification de la Scala. Grâce à sa compétence et à son habileté que l'on retrouve chez les successeurs du fondateur Giulio, cette maison a su attirer tous les grands noms de l'art lyrique italien. Les directeurs surveillent les productions du théâtre et en arrivent parfois à être considérés comme des cogestionnaires.

Copyrighted material

3. Les plus grandes voix

Il est logique qu'un tel temple de l'art lyrique ait attiré et retenu les gosiers d'or malgré la concurrence sévère de Venise et de Naples. Pas une époque qui n'ait compté à la Scala des astres du chant. On commence par Henriette Méric-Lalande, Maria Malibran, Ignazio Marini, suivis de Victor Maurel, Francesco Tamagno, Giovanni Zenatello (on remarquera que voisinent dans ce panthéon des Italiens et des étrangers, comme Victor Maurel, particulièrement apprécié par Verdi). Le vérisme voit triompher Rosina Storchio, Toti dal Monte, Mafaldo Favero. On arrive alors aux chanteurs et chanteuses dont il reste des traces passablement audibles, comme Nazareno De Angelis, Aureliano Pertile, Tito Schipa ou Beniamino Gigli. C'est enfin le tour des interprètes dont la gloire est récente, comme Mario Del Monaco, Giuseppe Di Stefano, Franco Corelli. On terminera cette trop brève énumération par Maria Callas, dont le chant sublime suscite en nous la nostalgie de ces merveilleuses voix, comme celle de la Malibran, que nous n'entendrons jamais.

Gilles de VAN

Voir aussi

• Verdi ou le théâtre en musique

Copyrighted material

Monte-Carlo

L'inauguration de la salle construite par Charles Garnier, le 25 janvier 1879, peut être considérée comme le point de départ d'une véritable activité lyrique dans la principauté de Monaco. Mais il faudra encore attendre la nomination de Raoul Gunsbourg, en 1893, pour que l'Opéra de Monte-Carlo commence à rivaliser avec les plus grandes scènes internationales. On n'oubliera pas que la construction de cette salle moderne, souhaitée par le prince Charles III, est le fruit de la triple conjonction entre le développement du Casino, la qualité croissante de l'orchestre monégasque et l'exiguïté du plateau sur lequel on ne pouvait présenter que des ouvrages légers.

1. Premières saisons

Les premières saisons, dirigées par Jules Cohen, furent marquées par la présence de Célestine Galli-Marié et d'Ismaël en 1879, de Caroline Miolan-Carvalho en 1880, de Jean-Baptiste Faure et d'Adelina Patti en 1881, d'Emma Albani et de Victor Maurel en 1882, dans des œuvres de Thomas, Gounod, Bizet, Donizetti et Verdi. De quatre titres en 1879 on passa à plus de douze en 1883. L'année 1889, date de la montée sur le trône d'Albert I^{er}, verra la nomination d'un chef d'orchestre d'envergure, Léon Jehin, qui restera au pupitre jusqu'en 1927. *Lohengrin*, *Manon*, *Samson et Dalila*, en 1892, annoncent une ouverture de la programmation vers des compositeurs absents jusque-là. Ainsi le terrain était-il déjà préparé quand, sur la recommandation du tsar Alexandre III, Raoul Gunsbourg accéda au fauteuil directorial qu'il occupera souverainement jusqu'en 1951.

Sa première saison, en 1893, est marquée par une adaptation scénique de *La Damnation de Faust*, qui sera reprise pendant soixante-huit ans, et par la première, en langue française, de *Tristan et Isolde*. Les créations de *Hulda* (1894) et de *Ghiselle* (1896), opéras posthumes de César Franck, encadrant une nouvelle création d'*Armide* de Gluck, donnent le ton de la politique du nouveau directeur : jusqu'en 1914, on ne comptera pas moins de cinquante créations, dont plusieurs opéras de Gunsbourg lui-même, orchestrés par Léon Jehin.

2. De Caruso à Chaliapine

Copyrighted material

En 1897, un certain Caruson chanta le rôle de Germont dans *La Traviata*. En 1902, il reviendra en ténor sous son véritable nom, Caruso, dans *La Bohème*. Cette même année verra, avec *Le Jongleur de Notre-Dame*, le début d'une collaboration privilégiée entre Massenet et la scène monégasque, où seront créés *Chérubin* (1905), *Thérèse* (1907), *Don Quichotte* (1910), *Roma* (1912), *Cléopâtre* (1914) et *Amadis* (1922), et où seront repris ses principaux ouvrages, notamment *Le Roi de Lahore*, dont Mata Hari fut l'attraction principale en 1906. Saint-Saëns, l'éternel rival, ne sera pas oublié puisqu'on y jouera *Hélène* (1904), *L'Ancêtre* (1906), *Déjanire* (1911), et que la *Pénélope* de son ami Fauré y verra le jour dans la foulée, en 1913. La *Tétralogie* sera l'événement de la saison de 1909, et une représentation privée de *Parsifal* en 1913, contournera l'exclusivité de Bayreuth.

La présence de Fiodor Chaliapine, venu chanter *Faust* de Gounod et *Mefistofele* de Boito en 1905, va orienter les saisons suivantes vers les ouvrages faisant valoir ses qualités. Outre ces deux titres, on citera *La Bohème*, *Le Barbier de Séville*, *Les Contes d'Hoffmann*, mais aussi *Roussalka* de Dargomijski, *Le Démon* de Rubinstein et des opéras écrits à son intention comme *Don Quichotte* de Massenet, *Le Vieil Aigle* ou *Ivan le Terrible* de Gunsbourg.

3. Un essoufflement progressif

L'activité ne cessera pas pendant la Première Guerre mondiale. L'année 1917 offrit la première mondiale de *La Rondine* de Puccini (après celle, européenne, de *La Fille du Far West* en 1912), ainsi que la nouvelle création de *Platée* de Rameau suivie, en 1918, de celle d'*Armide* de Lully. L'après-guerre vit la révélation, hors de Russie, de *La Foire de Sorotchintzy* de Moussorgski en 1923, celle de *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel en 1925, de la *Judith* d'Honegger en 1926, et de *L'Aiglon* d'Ibert et Honegger en 1937. Mais le rythme des créations se ralentit notablement, alors que la saison s'allonge sur trois mois et que le nombre total des productions dépasse la trentaine en 1932.

4. Le règne des Ballets russes

Depuis 1920, les Ballets russes se sont fixés à Monte-Carlo, où seront créés *Les Biches* de Poulenc, *Les Fâcheux* d'Auric et *Le Train Bleu* de Milhaud sous la direction d'André Messager, *Le Médecin malgré lui* de Gounod avec les récitatifs de Satie, *La Chatte* de Sauguet, *Apollon Musagète* de Stravinsky, malgré les rapports difficiles entre Diaghilev et Gunsbourg. Ce dernier, investi pratiquement des pleins pouvoirs et partiellement responsable sur sa fortune du succès des programmations,

Copyrighted material

verra son mandat systématiquement renouvelé jusqu'en 1951 (sauf entre 1940 et 1945).

Le prince Rainier III, monté sur le trône en 1949, constatant que l'activité infatigable de ce directeur de quatre-vingt-dix ans manquait désormais de rigueur, lui donne pour successeur Maurice Besnard. La dernière saison de Gunsbourg fut un feu d'artifice : *Faust* avec Régine Crespin, *Lakmé*, *Lucie de Lammermoor* et *Le Rossignol* avec Mado Robin et, naturellement, *Boris Godounov*, *Tristan*, *Le Barbier de Séville*, *Manon*, *La Bohème*... Les directeurs suivants ne le feront jamais oublier malgré des productions remarquables : *L'Amour des trois oranges* en 1952, la venue de Renata Tebaldi pour *La Traviata* et *Tosca*, sans puis d'Elisabeth Schwartzkopf, Lisa della Casa, Wolfgang Windgassen, Leonie Rysanek, Inge Borkh, Régine Crespin, Rita Gorr et Martha Mœdl dans de grands ouvrages de Mozart, Strauss, Wagner ou Puccini.

La direction de Louis Ducreux, de 1966 à 1974, se situe à un moment où l'art lyrique semble à bout de souffle. Homme de théâtre, dernier directeur à jouir de ce statut, il aura la main heureuse en créant *Madame de...* de Jean-Michel Damase (1970). Depuis lors, l'Opéra de Monte-Carlo, toujours actif, n'a plus les mêmes moyens ni la même vocation internationale.

Gérard CONDÉ

Voir aussi

• Stars du lyrique

Copyrighted material

Moscou

« Grand » théâtre de Moscou, le Bolchoï trouve son origine dans un bâtiment construit en 1776 par l'entrepreneur anglais Maddox sur la suggestion du gouverneur de Moscou, le prince Ouroussov. C'est là que furent joués les premiers opéras-vaudevilles russes, dont *Le Meunier, sorcier, fourbe et marieur* de Sokolovski en 1779 et *L'Auberge de Saint-Pétersbourg* de Pachkévitch en 1783. Détruit par un incendie en 1805, il fut reconstruit sous une forme considérablement agrandie en 1825. Parmi les ouvrages marquants qui y furent créés, il faut citer *Le Tombeau d'Askold* de Verstovski en 1835. Certaines reprises des opéras de Glinka, initialement donnés à Saint-Pétersbourg, connurent à Moscou une existence et une mise en scène nouvelles dans le courant des années 1840. Nouvel incendie en 1853 et nouvelle reconstruction, définitive cette fois, inaugurée en 1856.

1. Du second rang...

Au cours du XIX^e^ siècle le théâtre Bolchoï dut se contenter d'une place de second rang derrière le Théâtre impérial de Saint-Pétersbourg où furent créés les ouvrages majeurs du répertoire russe. Une place importante lui était cependant réservée pour les représentations de ballets, certains accompagnés de musiques originales de compositeurs russes (*Le Tambour magique* d'Alabiev, 1827 ; *Les Divertissements du sultan* de Varlamov, 1834), d'autres s'appuyant sur des adaptations ou des compilations de musiques antérieures.

Dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, on y donnera les ballets de Pugni (*Le Petit Cheval bossu*, 1864), de Minkus (*Don Quichotte*, 1869), en attendant l'événement que fut *Le Lac des Cygnes* de Tchaïkovski en 1877. Depuis 1861, le théâtre a été loué à une troupe italienne, et, en matière d'opéra, le répertoire occidental y prédomine, hormis quelques rares œuvres de Glinka et de Dargomyjski dans les années 1860. C'est surtout à partir des années 1880 que les ouvrages lyriques russes commenceront à y retrouver leur place : reprise d'*Eugène Onéguine* (1881) et création de *Mazeppa* (1884) de Tchaïkovski, reprise de *Boris Godounov* de Moussorgski.

Vers la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^, les répertoires russe et occidental s'équilibrent progressivement. Toutefois, les créations

Copyrighted material

d'œuvres majeures de compositeurs russes restent rares, à une époque où ce sont plutôt des scènes privées qui ont le vent en poupe, comme l'Opéra de Mamontov à Moscou, qui fait concurrence aux scènes impériales. Mais à partir du début du XX^e siècle, les meilleurs chanteurs de Russie se produisent au Bolchoï : la basse Fedor Chaliapine, le ténor Leonid Sobinov, la soprano Antonina Nejdanova. En 1904-1906, le théâtre a pour chef d'orchestre Rachmaninov. Le ballet garde sa place et connaît un renouveau avec les chorégraphies d'Alexandre Gorski, et des ballerines et danseurs tels que Gheltser, Karalli, Balachova, Tikhomirov.

2. ... au premier rang

C'est après la révolution d'Octobre que le Bolchoï devient la première scène du pays. Les années 1920 voient des reprises rénovées des grands ouvrages russes tandis que s'allonge la liste des nouveaux opéras occidentaux (en 1925, par exemple, *Salomé* de Strauss et *Madame Butterfly* de Puccini). Dans les années 1930, les grands ballets d'Assafiev, *La Flamme de Paris* et *La Fontaine de Bakhtchisaraï* (1933 et 1936), font date, de même que la reprise en 1939 du premier opéra de Glinka, rendu à son titre initial *Ivan Soussanine*, et pourvu d'un nouveau livret de Gorodetski qui supprime tout le fond tsariste de l'ouvrage.

Sous le régime soviétique, le Bochoï, devenu un véritable symbole esthético-idéologique, rassemble les meilleures voix de toute la Russie. Plusieurs générations se succèdent sur cette scène, qui atteint son apogée vers le milieu du XX^e siècle. Le disque a immortalisé, à travers une série d'enregistrements intégraux d'opéras russes réalisés dans les années 1950, des timbres incomparables comme ceux des basses Reisen, Pirogov, Mikhailov, Petrov, des barytons Ivanov, Lissitsian, des ténors Lemechev, Kozlovski, Nelepp, de la contralto Doloukhanova, de la mezzo Maksakova, des sopranos Krouglikova, Schpiller, Katoulskaïa puis Vichnevskaïa. Au pupitre interviennent tour à tour Samossoud, Golovanov, Melik-Pachaiev, Nebolssine, Rojdestvenski. De nombreux opéras occidentaux de Mozart, Verdi, Wagner, Puccini figurent également au répertoire, toujours chantés en traduction russe, et donnant lieu parfois à des versions discographiques mémorables (*Fidelio* de Beethoven, par exemple).

Si le second versant du XX^e siècle marque un déclin progressif, et un certain enfoncement dans la routine et l'académisme, le théâtre continue à bénéficier de très grands artistes : le ténor Atlantov, le baryton Mazourok, les mezzos Obraztsova et Siniavskaia, la soprano Milachkina. Mais les nouvelles versions discographiques d'opéras russes le cèdent généralement à celles réalisées par la génération précédente. Depuis la

Copyrighted material

chute du régime soviétique, le Bolchoï doit de plus en plus affronter la concurrence du théâtre Kirov de Saint-Pétersbourg.

André LISCHKE

Voir aussi

- Stars du lyrique
- Scénographie lyrique

Copyrighted material

Munich

Capitale de la Bavière, Munich s'enorgueillit de l'une des plus anciennes traditions lyriques d'Europe. L'histoire de l'opéra y commence dès 1653-1654, avec une exécution de *L'Arpa festante* de Maccioni, donnée à l'occasion de fiançailles princières, puis la transformation d'un ancien entrepôt de la Salvatorplatz en salle à l'italienne, premier exemple de théâtre lyrique indépendant en Allemagne. Cette salle restera en activité jusqu'en 1799, avec pour principal titre de gloire la création de *La Finta Giardiniera* (*La Fausse Jardinière*) de Mozart (1775).

1. Les grandes heures

Le luxueux Residenztheater, édifié par l'architecte français François Cuvilliés en 1753, est l'écrin privilégié de l'*opera seria* alors en vogue, avec notamment la création de l'*Idoménée* de Mozart en 1781. Mais en 1811 commence la construction du Nationaltheater, bâtiment dont l'aspect extérieur devient, dès 1825, celui de l'actuel Opéra de Munich. La salle, en revanche, subira encore de nombreux remaniements, jusqu'à sa destruction en 1944.

La première moitié du XIX^e^ siècle est pauvre en créations marquantes et encore très tributaire du répertoire italien, prépondérance qui ne s'infléchit qu'à partir de 1836 sous la direction du compositeur Franz Lachner, excellent chef d'orchestre, défenseur avisé du répertoire allemand (Spohr, Marschner, Lortzing, Weber) mais aussi promoteur de véritables nouveautés (Verdi, Gounod, et même les *Tannhäuser* et *Lohengrin* de Wagner, que Lachner n'estimait guère). En 1864, l'essentiel du travail de remise à niveau musical de l'Opéra est accompli et l'accession au trône de Louis II laisse la voie libre à Richard Wagner, dont le séjour dans la ville, passablement agité, ne dépassera pas dix-huit mois. Sous les mandats successifs de Hans von Bülow, Franz Wüllner et Hermann Levi, Munich reste jusqu'aux années 1900 le principal lieu de diffusion des œuvres de Wagner, en dépit de la concurrence estivale de Bayreuth. Y prennent place les créations de *Tristan*, des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, de *L'Or du Rhin* et de *La Walkyrie*, mais aussi la première représentation intégrale de la *Tétralogie* hors Bayreuth (1878).

Évoqué très tôt, en fait dès l'arrivée de Wagner à Munich, le projet

Copyrighted material

d'un théâtre spécialement consacré à son œuvre ne se concrétise qu'en 1901, avec l'ouverture du Prinzregententheater, quasi-réplique du Festspielhaus de Bayreuth. Indépendamment de sa destination première, cette nouvelle scène deviendra surtout un lieu supplémentaire pour un festival lyrique en plein essor, manifestation estivale qui présente encore aujourd'hui, chaque mois de juillet, près d'une vingtaine d'ouvrages différents.

Le tournant du siècle est marqué par le passage de Richard Strauss, natif de la ville mais dont les opéras, à l'exception des tardifs *Friedenstag* (*Jour de paix*, 1938) et *Capriccio* (1942), seront créés ailleurs, mais aussi par une forte renaissance mozartienne, entretenue et amplifiée par Bruno Walter, en alternance avec des périodes plus wagnériennes (Felix Mottl et Hans Knappertsbusch). En tout cas, à partir de 1910, le répertoire repose définitivement sur les trois grands noms de Mozart, Wagner et Strauss, et les grandes créations deviennent rares (Pfitzner, Wolf-Ferrari, Orff, Hindemith...). Ni Clemens Krauss ni Wolfgang Sawallisch ne remettront ce système en cause. À l'actif toutefois de ce dernier, autre natif de Munich, la création très remarquée de *Lear* d'Aribert Reimann en 1978, et la programmation sur un mois, lors du festival de 1988, de l'intégralité des ouvrages scéniques de Richard Strauss.

2. La nouvelle salle

Depuis 1963, l'Opéra de Munich dispose d'une salle neuve de deux mille cent places, reconstruite dans les murs du Nationaltheater après un exil forcé de près de vingt ans au Prinzregententheater. Aujourd'hui, ce beau théâtre néo-classique à l'acoustique agréable constitue un instrument fonctionnel, complété par le petit théâtre Cuvilliés et le Prinzregententheater (mille trente places, rouvert en 1996 après une longue et coûteuse restauration), le tout au service d'un répertoire très large, présenté dans des mises en scène reprises d'année en année mais entretenues avec soin. À cet égard, Munich n'a jamais revendiqué la palme de l'innovation mais n'en a pas moins connu, avec Rudolf Hartmann, puis Günther Rennert et Jean-Pierre Ponnelle, quelques périodes fastes.

À noter toutefois la politique de rupture pratiquée depuis 1993 par l'intendant Peter Jonas, ancien directeur de l'English National Opera. Elle se traduit par une place plus large accordée à l'opéra baroque mais aussi par une raréfaction des titres présentés et un goût du « happening » scénique parfois douteux. Un remarquable sens de la publicité contribue cependant à maintenir un fort taux de remplissage des salles, et le niveau musical est resté exceptionnel, sous la supervision de Peter Schneider

Copyrighted material

puis de Zubin Mehta.

Laurent BARTHEL

Voir aussi

- Wagner et l’art total
- Situation de Richard Strauss

Copyrighted material

Naples

Fiché en plein centre de la ville, bordé par une rue très encombrée de voitures, le San Carlo de Naples ne frappe guère l'imagination par sa façade monumentale, en dépit de la colonnade blanche qui borde le grand foyer, à l'étage supérieur. Mais, comme à la Scala de Milan, dès qu'on pénètre dans sa vaste salle, on est ébloui par l'harmonie des proportions d'un espace pourtant considérable (mille cinq cents places aujourd'hui mais trois mille cinq cents au XIX^e^ siècle !), par la magnificence de la décoration entièrement rouge et or, avec ses six étages de loges qui semblent flamboyer dans leur encadrement de girandoles lumineuses, mais aussi par la très belle fresque du plafond peinte par Giuseppe Cammarano, bien visible du fait de l'absence du traditionnel lustre (la lumière provient uniquement des centaines d'appliques qui ceinturent la salle).

1. Le plus beau théâtre d'Europe

Sa construction a été décidée en 1734 par le vice-roi de Naples et de Sicile Charles III de Bourbon, afin de remplacer le Teatro San Bartolomeo, devenu vétuste, trop exigu et inadapté au développement rapide de l'opera seria qui règne alors à Naples. La volonté clairement affichée est d'en faire l'opéra le plus beau et le plus vaste du monde – ce qu'il demeurera longtemps. Sa splendeur doit aussi symboliser la puissance des Bourbons, quelque peu malmenés par le joug autrichien.

Bâti en deux cent soixante-dix jours par Giovanni Antonio Medrano et Angelo Carasale, il est inauguré le 4 novembre 1737 avec un opéra de Domenico Sarro, sur un livret de Métastase, *Achille in Scirro*. Flanquant le Palais royal, auquel il est relié par un corridor qui permet au souverain de gagner le théâtre sans sortir, ce nouvel opéra se caractérise par une vaste salle en fer à cheval, cent quatre-vingt-quatre loges – qui sont dépourvues de rideaux afin que nul n'échappe au regard du roi – et une somptueuse loge royale. Sa scène de trente-trois mètres de largeur et trente-quatre mètres de profondeur, son parterre de vingt-neuf mètres de largeur et vingt-deux mètres de profondeur, sa riche décoration en font bien alors le plus grand et le plus beau théâtre d'Europe.

Dès 1737, le San Carlo affirme sa suprématie sur tous les autres théâtres italiens non seulement par son aspect mais aussi par la qualité

Copyrighted material

musicale de ses créations, notamment du fait de la présence inédite d'un orchestre permanent de quarante-deux musiciens (vingt-quatre violons, six altos, deux violoncelles, trois contrebasses, deux hautbois, deux trompettes...), effectif porté à cinquante-deux dix ans plus tard et sans cesse augmenté par la suite. L'encadrement des chœurs est d'emblée très important ; les chefs d'orchestre, soigneusement choisis, héritent d'importantes responsabilités, et la troupe de chant, recrutée très rigoureusement, se situe elle aussi à un niveau exceptionnel. L'intendant du théâtre, Barbaja, crée même une fonction de « directeur musical », qu'il confiera en 1815 à... Rossini !

En 1812, le théâtre, qui avait déjà subi des réaménagements dès 1777, est agrandi et modifié, à la demande de Joachim Murat, monté sur le trône de Naples en 1808. C'est à Antonio Niccolini, alors scénographe du théâtre, que sont confiés cet agrandissement ainsi que l'élaboration d'une nouvelle façade ; pour cette dernière, l'architecte décide de combiner un soubassement massif en bossage, servant de passage couvert, avec une colonnade abritant la loggia du gran d foyer et un fronton couronné d'un groupe sculpté évoquant Parthénopè, la Naples ancienne.

Point de mire de la vie lyrique, ce théâtre, qui attire, le renom de Rossini aidant, les mélomanes de l'Europe entière, va connaître une terrible catastrophe le 12 février 1816 : il est emporté par un immense brasier dont seul l'avant-corps réchappe ; le San Carlo n'est plus que cendres.

2. La reconstruction

À peine remonté sur le trône de Naples, Ferdinand I^{er} comprend que sa reconstruction lui assurera une popularité considérable et le soutien des Napolitains : il donne carte blanche à Barbaja, l'intendant, qui fait à nouveau appel à Antonio Niccolini. En onze mois, le théâtre est reconstruit. Niccolini, obsédé par l'idée d'un nouvel incendie, crée de multiples dégagements à l'intérieur. Il agrandit la salle, qui va alors atteindre une capacité de trois mille cinq cents places, avec de nouvelles loges tapissées de tentures bleues, agrandit aussi la fosse d'orchestre et confie la peinture du plafond à Giuseppe Cammarano, qui exécute cette belle fresque mordorée dédiée à Apollon qu'on peut toujours admirer aujourd'hui.

La réouverture a lieu le 12 janvier 1817 avec un opéra au titre et au sujet très largement symboliques, *Il Sogno de Partenope*, de Giovanni Mayr. Il est chanté, entre autres, par Isabel Colbran, prima donna d'origine espagnole dotée d'une voix étendue sur presque trois octaves,

Copyrighted material

que le directeur musical Gioacchino Rossini apprécie beaucoup, puisqu'il lui a donné nombre de premiers rôles depuis qu'il est en poste, qu'il a même composé pour elle, dès 1815, *Elisabetta, regina d'Inghilterra*... et qu'il l'épousera cinq ans plus tard. Mais dans la salle toute neuve, ce soir-là, se trouve un jeune écrivain, encore inconnu, qui nous sera d'un précieux concours pour connaître l'atmosphère de ce San Carlo de Naples : il s'appelle Henri Beyle et signe cette même année son premier essai d'importance, *Rome, Naples et Florence*, du pseudonyme qu'il vient de se choisir, Stendhal.

Il y aura encore quelques travaux de restauration en 1845, toujours confiés à Niccolini, et surtout, en 1854, un changement profond dans la décoration quand la salle s'épanouira dans ses couleurs définitives, rouge et or. En 1870, Giuseppe Verdi suggérera la construction d'une nouvelle fosse d'orchestre et, en 1890, l'électricité viendra donner à la salle un brillant rehaussé, en même temps qu'elle dynamisera les mises en scène et facilitera le travail de tous ceux qui s'affairent dans cette ruche toujours débordante d'activité.

3. Un théâtre très actif

Théâtre très actif, en effet, que le San Carlo de Naples, qui détient avec près de quatre cent cinquante créations mondiales un record absolu en la matière. À la naissance de l'opéra napolitain qu'il a accompagnée, avec les Porpora, Hasse, Leo, Vinci, Jommelli, Traetta, Paisiello et autres Piccini, Zingarelli ou Cimarosa, succédera le règne de Rossini (qui a composé huit opéras pour le San Carlo). Puis viendront Mercadante, Donizetti, très présent avec dix-sept ouvrages créés à Naples, Pacini, Bellini et Verdi, qui y créa *Alzira* et *Luisa Miller*. La tradition d'un théâtre de création s'est d'ailleurs maintenue au XX^{e} siècle, et c'est au San Carlo qu'ont eu lieu aussi les premières italiennes d'œuvres de Honegger, Hindemith, Henze, von Einem ou de la *Lady Macbeth de Mzensk* de Chostakovitch.

Les plus grands chanteurs ont lié leur nom au San Carlo, des grands castrats Farinelli ou Caffarelli puis Velluti aux divas comme Colbran, Garcia, Pisaroni, Rubini, et plus tard De Lucia ou la Patti. Au XX^{e} siècle, Dalla Riza, Lauri Volpi, Schipa, Gigli, Dal Monte ont fait les beaux jours du théâtre – qui est par ailleurs connu pour avoir préféré Tebaldi à Callas. Aujourd'hui encore, il y a toujours un plaisir certain à assister à un spectacle au San Carlo : nulle part ailleurs on n'entendra les mêmes cris d'enthousiasme d'un public de vrais passionnés qui continue à vouer aux chanteurs un culte sans cesse réaffirmé.

Copyrighted material

Voir aussi

- Un nouveau lyrisme

Copyrighted material

New York

Pour l'amateur lyrique, habitué à des lieux chargés d'histoire et de charme, nul choc esthétique au Lincoln Centre, où l'attend, depuis 1966, un bâtiment d'un modernisme daté, cube de béton et de verre. Pourtant, le Metropolitan Opera House partage avec la Scala le prestige d'être le premier Opéra du monde. Et il peut se targuer, à bon droit, d'une longue et riche histoire.

Cette histoire commence bien avant 1966 et dans un tout autre lieu. Le 22 octobre 1883, en inaugurant, à l'angle de Broadway et de la 39e Rue, une très vaste salle (3 615 places), des capitalistes d'un pays neuf ont fait se télescoper, si l'on peut dire, l'histoire de l'art lyrique et les réalités de New York, métropole industrieuse et cosmopolite. Dans tous ses aspects, répertoire et artistes programmés, public, image de marque, le Metropolitan va refléter les relations particulières qu'entretient l'Amérique avec la culture, dans ses aspects positifs mais aussi dans ses travers, que le snobisme européen ne manquera pas de souligner.

1. Conformisme européen

Dans un pays sans tradition et même sans histoire lyrique, le Met fut d'abord et reste encore le plus souvent le lieu d'accueil d'un patrimoine étranger. La salle ouvrit par une représentation du *Faust* de Gounod chanté en italien par Christine Nilsson, Italo Campanini et Franco Novara. Au cours des sept années où Leopold Damrosch puis Anton Seidl la dirigèrent, de 1884 à 1891, on n'y représenta que des opéras de Wagner, en langue originale, et interprétés par des artistes germaniques. C'est là que furent programmés, en 1903, le premier *Parsifal* créé hors de Bayreuth, mais aussi, en 1908, *Don Giovanni* dirigé par Gustav Mahler ou bien encore *Aïda* conduit par un Toscanini débutant. De 1904 à sa mort, en 1921, l'artiste favori du Met fut Enrico Caruso. Jusqu'en 1910 et *The Pipe of Desire* (*Le Chant du désir*) de Frederick Converse, pas une seule œuvre d'un compositeur national ne fut inscrite au programme. À noter qu'en cette même année 1910, décidément faste, eut lieu la création mondiale de l'œuvre « américaine » de Puccini, *La Fille du Far-West* (*La Fanciulla del West*).

De 1950 à 1972, Rudolf Bing, Viennois à la glorieuse carrière européenne, préserve et renforce même cette vocation du Met à être le

Copyrighted material

rendez-vous favori des stars internationales du chant et des œuvres les plus goûtées du répertoire. James Levine, qui prend la direction musicale en 1976, se borne à ouvrir la programmation aux nouvelles tendances en cours à Salzbourg ou à Milan : opéras moins connus de Mozart, certains Haendel et quelques classiques du XX^{e} siècle, Janáček, Berg ou Britten.

Mais ce conformisme européen est aussi le signe de ce que l'Amérique, et plus particulièrement New York, ont représenté pour le Vieux Continent : un refuge pour sa culture et, souvent, un asile pour ses artistes. Ainsi, au début du XX^{e} siècle, quand l'Europe s'épuise sur les champs de bataille ou exclut les laissés-pour-compte de la révolution industrielle, la place prépondérante qu'accorde la scène new-yorkaise aux opéras de Verdi ou de Puccini, à Tita Ruffo, Amelita Galli-Curci, ou Giuseppe De Luca répond au mouvement d'immigration des Italiens du Sud fuyant la misère. Et le succès d'un John McCormack renvoie une image positive des arrivants d'Irlande. Puis, quand le fascisme et le nazisme chassent les musiciens d'origine juive ou de conviction démocratique, le Met, lui, programme Bruno Walter, Lotte Lehmann, Helen Traubel, Lauritz Melchior ou Kirsten Flagstad.

2. Originalité américaine

Mais il est des traits plus proprement américains : la manière « décomplexée » dont le Met envisage les relations entre culture et argent, d'une part, art et médias, d'autre part. À l'origine, l'établissement vit le jour grâce à la souscription de capitalistes privés, les Vanderbilt, Roosevelt, et autres Morgan, désireux de satisfaire leur mélomanie et leur souci de légitimité sociale. La salle actuelle du Lincoln Centre a coûté 46 millions de dollars, partagés entre financement public et privé. Une place peut y valoir jusqu'à 265 dollars, mais, tous les mois de juin, la troupe se produit gratuitement dans les parcs de la ville. Le Met, par ailleurs, a su très tôt tirer parti des médias audiovisuels, à la fois pour asseoir son renom et pour élargir son audience. Lionel Mapleson, bibliothécaire de l'établissement entre 1901 et 1903, enregistre de sa propre initiative les principaux chanteurs programmés, les frères De Reszké notamment. Et dès 1906, l'éditeur commercial Victor consacre une partie de son catalogue aux formations du Metropolitan Opera : orchestre, chœurs et certains solistes (Emilio De Gogorza, par exemple, dans l'air du toréador de *Carmen*, en 1912). En 1931, commencent les retransmissions radiophoniques du dimanche après-midi, en direct, sur NBC. *Hänsel et Gretel* d'Humperdinck est diffusé le jour de Noël, en intégralité, sur tout le continent nord-américain et outre-Atlantique. On en est aujourd'hui à la soixante-quatrième saison, toujours soutenue par ChevronTexaco, avec vingt programmes par an. En mars 1940 enfin,

Copyrighted material

NBC inaugure les retransmissions télévisées, avec un concert composé d'extraits d'opéras italiens et français interprétés par Leonard Warren et Bruna Castagna.

Institution patrimoniale dans une métropole à l'histoire récente et traversée des rudesses de la modernité, la scène new-yorkaise s'est construit une véritable personnalité. Pour tout artiste lyrique (chanteur, chef d'orchestre ou scénographe), elle est le passage obligé d'une carrière internationale, d'autant plus recherché qu'il est largement couvert par les médias. Et, peu à peu, elle a bâti une école de chant prestigieuse. La part des ouvrages de compositeurs américains n'a cessé de se renforcer et la salle du Lincoln Centre s'est ouverte sur *Antoine et Cléopâtre* de Samuel Barber. Dans le domaine de l'interprétation, la relève est magistralement assurée par plusieurs générations d'artistes formés aux États-Unis. Ce sont eux désormais que recherchent les scènes européennes : Marilyn Horne, Samuel Ramey, Renée Fleming ou David Daniels.

Elizabeth GIULIANI

Voir aussi

• Stars du lyrique
• Direction d'opéra

Copyrighted material

Paris

Le 5 janvier 1875, le nouvel Opéra de Paris était inauguré en présence de deux mille personnalités venues de toute l'Europe. Le spectacle fut assez pâle, mais à l'entracte se produisit une petite révolution dans les mœurs du grand monde, témoin de la fascination du public pour le monument. Jusqu'alors, les dames de la haute société recevaient les visites dans leurs loges, dont il eût été inconcevable pour elles de sortir afin d'aller se promener dans les foyers. Ce soir-là, elles sortirent et, suivies de leurs chevaliers servants, entourées d'une cohorte de curieux, prirent possession des lieux. À la fin de la soirée, la foule acclama Charles Garnier.

Non seulement le nouvel Opéra fit un triomphe ce soir-là, mais il continua à tenir la vedette des années durant. Fait unique dans les annales, la location se fit les premiers mois sans que le public pût savoir l'ouvrage présenté ni la distribution... Et tout était complet ! Un constat toujours valable cent vingt-huit ans plus tard : le Palais-Garnier fait toujours salle comble, quel que soit le spectacle. Parce qu'il est en soi un spectacle.

1. Le pays des fées

L'opéra, c'est « le pays des fées », disait Voltaire. Des fées qui donnent à l'homme l'illusion que ses rêves sont réalisés le temps d'une histoire, d'une soirée, afin qu'il puisse supporter le reste du temps qu'ils ne le soient pas. Pour garantir, soir après soir, ce bonheur aux spectateurs, le monument de Charles Garnier, ce pays d'or, de marbres et de velours, oriente l'espace, communique avec l'enfer par ses dessous, ses souterrains et son lac peuplés de fantômes, avec le ciel par ses dômes, par les divinités du couronnement, par la lyre d'or de son Apollon musagète. Il évacue le désordre du monde et le remplace par l'ordre du rêve. Le Palais-Garnier, c'est l'alter ego de l'art lyrique, c'est l'opéra de l'architecture.

Et pour construire sa représentation permanente, Garnier s'est comporté comme un directeur d'opéra : il a enrôlé arts et techniques sous la bannière de l'architecture, qui a joué le même rôle que la musique dans l'art lyrique. Le Palais-Garnier, c'est l'œuvre d'un seul homme qui a tout pensé, choisi et réalisé à très peu près ; ce qui s'est ajouté plus tard (le plafond de Chagall, pour l'essentiel) reste marginal.

Copyrighted material

Pour réussir à devenir ce pays des fées, le Palais-Garnier isole d'abord les spectateurs du monde extérieur, s'empare de leur esprit et les endort à demi afin qu'ils puissent accéder au rêve éveillé de l'opéra. Tout commence par une rupture entre le spectateur et son quotidien ; aux désordres et aux dangers de l'extérieur se substitue un monde où la vigilance peut s'assoupir. C'est un monde d'ordre, un ordre qu'expriment une rassurante architecture de lignes classiques ainsi que des cheminements rigoureusement prémédités. C'est aussi un monde à l'avant-garde du confort de son époque : le cocon enchanté de la salle enjôle les corps autant qu'il ensorcelle les esprits.

Car les esprits sont préparés, eux aussi, à l'enchantement qu'ils vont vivre. Avant la psychologie moderne, Garnier avait compris que le milieu influence humeur et comportement. Réintroduire la couleur en architecture fut son premier moyen de séduction. Pour cela, il mobilisa une immense palette de matériaux inédits, réintroduisit le marbre en France, imposa la mosaïque, importa d'Italie la « dorure à effet », inventa le ton « vieil or », instaura le rouge comme couleur des salles d'opéra pour que ses reflets rendent les femmes plus jeunes et plus belles.

Cette volonté de conditionnement préalable du spectateur explique l'ampleur du parcours prévu pour lui à son arrivée. C'est un chemin initiatique, l'analogue architectural de l'ouverture musicale. Quant à l'exceptionnel développement des foyers et à leur décoration fastueuse, ils répondent au souci de ne pas laisser s'échapper l'imagination pendant les entractes : on est, on reste dans un autre monde, parmi Apollon et les Muses.

Ainsi, le monument devient un monde dans le monde, un monde où passer une soirée de rêve, avec ou sans spectacle sur scène. Vestibules, grand escalier, foyers, salle, tout le bâtiment est théâtre, lieu sur lequel on joue. Partout sont ménagées pour les spectateurs-acteurs des scènes sur lesquelles ils improvisent, sans s'en rendre compte, de petits ou de grands spectacles.

2. Une riche histoire

Même si le cadre rendit le tableau un peu superflu, ce théâtre lyrique possède une riche histoire artistique. Lorsqu'il s'y installa, l'Opéra avait perdu décors et costumes dans l'incendie de la salle précédente, en 1873 ; il fallut donc d'abord reconstituer un répertoire. À cette époque, les directeurs étaient concessionnaires : ils recevaient une subvention de base et exploitaient la salle à leurs risques ; aussi Halanzier, le premier directeur du Palais-Garnier, reprit-il d'abord les succès du grand opéra

Copyrighted material

romantique ainsi que des triomphes plus récents. Le directeur suivant, Vaucorbeil, réussit quand même à inviter Verdi pour la création parisienne d'*Aïda*.

En 1884, un chanteur arrive au pouvoir : Pedro Gailhard ; seul ou en association, il dirige le théâtre jusqu'en 1908 (sauf en 1892-1893). Si sa politique repose encore sur le grand opéra romantique, il développe aussi les répertoires verdien et wagnérien : en 1891, par exemple, il monte *Lohengrin*, déchaînant une émeute au dehors et un triomphe dans la salle. La fin de cette époque est marquée par le premier concert russe organisé par Diaghilev. Quant au ballet, Gailhard ne s'y intéressa guère.

En 1908, le compositeur André Messager et l'administrateur Leimistin Broussan osent un nouveau répertoire : opéras français du XVIII^e^ siècle, créations (*Salomé* de Strauss en 1910), suite du répertoire wagnérien, invitations de compagnies étrangères (en 1908, le légendaire *Boris Godounov* avec Chaliapine). Et, à partir de 1910, Diaghilev présente chaque année d'éclatants spectacles qui réveillent le ballet.

Nommé en 1914, Jacques Rouché sera le dernier directeur-entrepreneur de Garnier, le plus grand aussi. Les créations se succèdent (soixante et onze ouvrages lyriques et soixante-treize ballets ; soit, avec les reprises, un nouveau spectacle tous les quinze jours). Pendant trente ans, des œuvres majeures entrent au répertoire ; les Ballets russes reviennent dès 1919 et, en 1930, le maître de ballet et danseur étoile Serge Lifar entame un règne décisif qui durera jusqu'en 1958.

À partir de 1938, l'État prend une part croissante dans la gestion de la maison. Malgré quelques hommes de talent, la situation se dégrade. En 1973, Jacques Duhamel, ministre de la Culture, fait appel au compositeur suisse Rolf Liebermann ; l'Opéra devient alors un festival international permanent. Liebermann régénère les chœurs, l'orchestre, remplace le système de l'alternance des ouvrages par celui des séries, soigne ses productions et engage les meilleurs interprètes, les plus grands chefs d'orchestre, les metteurs en scène les plus novateurs : grâce à lui, le Palais-Garnier devient l'un des premiers opéras au monde.

La construction de l'Opéra-Bastille et les incertitudes quant à l'avenir pèseront lourdement sur les quatre directeurs qui lui succèdent, de 1980 jusqu'à l'inauguration de la nouvelle salle en 1989. Après quelques années pendant lesquelles le Palais-Garnier fut affecté au ballet tandis que l'Opéra-Bastille l'était au lyrique, les deux salles ont fini par trouver un partage intelligent des rôles : à Bastille les opéras et les ballets à grand spectacle, à Garnier les œuvres lyriques plus intimes (une cinquantaine de représentations par an) et la majorité des ballets (cent à cent dix soirées).

Copyrighted material

Gérard FONTAINE

Voir aussi

• Opéra et architecture

Copyrighted material

Prague

Intimement lié au mouvement de renaissance culturelle et linguistique qui marqua la totalité du XIX^e^ siècle en mobilisant tout à la fois artistes et intellectuels, l'opéra occupe une place particulière dans la société tchèque depuis les années 1860. Le théâtre dramatique et le théâtre musical – essentiellement l'opéra et le mélodrame – furent en effet l'objet d'une revendication populaire émanant principalement du peuple des campagnes, détenteur de la langue tchèque et des traditions. Devenus progressivement citadins, ceux-ci réclamèrent, notamment à Prague, des représentations dans leur langue et non en allemand, comme l'imposaient les Habsbourg.

1. La revendication nationale

Le mouvement des Tchèques pour un théâtre national avait bien entendu le soutien d'une nouvelle génération de philosophes, d'historiens et de grammairiens, qui pratiquaient eux-mêmes une véritable religion des sources historiques et légendaires. À la faveur de la nouvelle Constitution de février 1861, un théâtre provisoire fut ouvert, pour lequel il manquait un répertoire d'œuvres lyriques originales en langue tchèque. Aussi cette salle fut-elle inaugurée par un opéra français de Luigi Cherubini, *Le Porteur d'eau, ou les Deux Journées* (1800), ouvrage très populaire à l'époque dans toute l'Europe. Mais les compositeurs se mirent bientôt à l'ouvrage.

Mélomane et mécène, le comte Jan Harrach lança un concours pour susciter la création d'opéras mettant en valeur les chants et les danses populaires. Bedřich Smetana, revenu de Suède où il occupait depuis plusieurs années le poste de directeur musical de la ville portuaire de Göteborg, se consacra tout entier à cette cause au détriment de sa propre carrière. Il répondit à l'initiative de Harrach par un premier opéra, ouvertement antigermanique, qui retraçait une page douloureuse de l'histoire de la nation : *Les Brandebourgeois en Bohême* (1863-1866), sur un livret d'un homme de lettres très en vue, Karel Sabina. À la suite d'interminables tergiversations, et après que son opéra eut reçu avec succès le baptême du public, Smetana obtint le premier prix. Mais, conscient de l'étroitesse de la voie préconisée par Harrach, il se libéra vite de ce carcan, et remporta un nouveau succès, plus éclatant encore, avec *La Fiancée vendue* (1866), œuvre plus légère, due au même librettiste,

Copyrighted material

qui jouait sur l'humour et le pittoresque des campagnes. Il fit ensuite représenter *Dalibor* (1868) à l'occasion de la pose de la première pierre du Théâtre national, érigé grâce à une souscription populaire.

La construction du Théâtre national fut vécue comme une grande espérance. Considérée comme un véritable temple de la culture, cette « chapelle dorée » de la nation reçut tous les soins des architectes (Josef Zítek et Josef Schulz) et des artistes décorateurs, peintres (František Ženíšek, Mikulaš Aleš, Vojtěch Hynais, Václav Brozik, Julius Mařák) et sculpteurs (Josef Václav Myslbek, Antonín Pavel Wagner, Bohuslav Schnirch). Les historiens de l'art les ont regroupés sous le vocable générique de « génération du Théâtre national ». Ouvert le 11 juin 1881, le théâtre fut malheureusement la proie des flammes dès le 12 août, mais une nouvelle souscription rassembla un million de florins pour sa reconstruction, ce qui permit une réouverture solennelle le 18 novembre 1883. C'est dans la perspective de son inauguration que Bedřich Smetana avait composé *Libuše* (1872-1881), opéra national emblématique inspiré par des mythes fondateurs et chargé d'allusions politiques provocatrices. La seconde inauguration, en 1883, permit à Antonín Dvořák d'être sur les rangs avec son opéra slave, *Dimitri*. Les deux opéras, *Libuše* et *Dimitri*, se succédèrent à deux jours d'intervalle, la préférence populaire allant à Smetana.

2. Une nouvelle esthétique

Il n'était pas concevable, dans le contexte de l'époque, de monter un opéra qui n'arborerait pas les couleurs nationales ou tout au moins slaves. Mais, à la fin du siècle, sous l'influence de divers courants esthétiques – symbolisme, impressionnisme et réalisme –, la situation évolua. Alors que Dvořák proposait son ultime chef-d'œuvre, *Rusalka* (1901), d'autres compositeurs – tels que Zdeněk Fibich avec *Šárka* (1897), sujet mythologique, et Josef Bohuslav Foerster avec *Eva* (1897), œuvre réaliste – opéraient la jonction avec Leoš Janáček, le compositeur le plus novateur du XX^e^ siècle. Grâce à un nouveau concept de composition musicale, inspiré du langage parlé, celui-ci sut traiter avec un grand sens de la vérité des sujets aussi différents que ceux abordés dans *Její Pastorkyňa* (*Jenůfa*), *Le Destin*, *Les Voyages de Monsieur Brouček*, *Kátia Kabanová*, *La Petite Renarde rusée*, *L'Affaire Makropoulos* et *La Maison des morts.* Répudiant tout système et toute référence esthétiques, longtemps incompris, il ne fut reconnu qu'en 1916 lorsque le Théâtre national de Prague, après douze ans de refus, fit enfin représenter *Jeji Pastorkyňa.*

Bien que très différent de formation, de tempérament et de

Copyrighted material

comportement, Bohuslav Martinů, qui se situe dans un contexte politique et historique nouveau, est, après Janáček, le grand compositeur d'opéras tchèques du XX^{e} siècle, par le nombre de ses compositions, la variété des livrets choisis et la manière spécifique de les aborder. Nous admirons ses premières œuvres influencées par son séjour à Paris et la fréquentation des surréalistes, époque dont *Juliette, ou la Clef des songes* (1937-1938) représente l'apogée, aussi bien que l'ultime *Passion grecque* (1958) dans un tout autre registre. Les circonstances ont voulu que *Juliette* fût le seul ouvrage créé sur la scène du Théâtre national, le 16 mars 1938. Soirée mémorable. Elle rassembla les plus beaux talents du moment : le chef d'orchestre Václav Talich, le metteur en scène Jindřich Honzl et le peintre surréaliste František Muzika. L'œuvre, inspirée d'une pièce du surréaliste français Georges Neveux, est remarquable par les fluctuations de sa ligne vocale et l'efficacité poétique de l'orchestre. Aucun opéra nouveau, sous réserve d'inventaire, ne semble s'être imposé depuis.

Avec la Philharmonie tchèque, le Théâtre national aura fait beaucoup pour la renommée de l'art tchèque. Il a bénéficié du talent de directeurs musicaux comme les compositeurs Karel Kovařovic et Otakar Ostrčil et le chef d'orchestre Václav Talich. Les grands artistes étrangers s'y produisirent à l'exemple d'Adelina Patti et de Fedor Chaliapine. Depuis la Seconde Guerre mondiale, cette salle connut de brillantes périodes où s'illustrèrent des chefs aujourd'hui mondialement renommés, Zdeněk Chalabala, Jaroskav Krombholc, Bohumil Gregor, Zdeněk Košler et actuellement Jiří Bělohlávek. La troupe accueillit des artistes de légende comme Emmy Destinnová et Karek Burian, relayés par d'excellents éléments qui mériteraient à coup sûr d'être plus largement reconnus.

Guy ERISMANN

Voir aussi

• L'opéra tchèque

Copyrighted material

Salzbourg

L'idée d'organiser un festival dans la ville de Mozart a précédé d'un demi-siècle sa réalisation. L'impulsion décisive va venir de l'homme de théâtre Max Reinhardt qui fonde à Vienne, en 1916, une association pour la création d'un festival à Salzbourg. Le premier festival s'ouvre le 22 août 1920 par la représentation de la pièce de théâtre *Jedermann* de Hofmannsthal. Dès 1922, l'opéra rejoint le théâtre parlé, avec Mozart pour unique compositeur, sous la direction de Franz Schalk ou de Richard Strauss. Quant aux chanteurs, Richard Tauber, Elisabeth Schumann ou Lotte Schöne, ce sont les vedettes de l'Opéra de Vienne. En 1927 est inauguré le Festspielhaus (« salle du festival ») qui complète l'extraordinaire Felsenreitschule (« Manège des rochers »), à ciel ouvert, où les représentations ont débuté un an plus tôt. Dès lors, deux chefs d'orchestre se partagent la vedette : Bruno Walter, qui voue un culte à Mozart, et Clemens Krauss, l'ami de Richard Strauss, qui joue la plupart des ouvrages composés par celui-ci sur un livret de Hofmannsthal. Les chanteurs sont Lotte Lehmann, Helge Rosvaenge, Franz Völker, Ezio Pinza, Viorica Ursuleac.

En 1933, au moment où l'Allemagne devient nazie, Salzbourg demeure le haut lieu de l'universalisme européen. Walter, en dirigeant *Tristan und Isolde*, intègre symboliquement la musique de Wagner, revendiquée par les nationalistes allemands, dans le camp de l'humanisme, et Arturo Toscanini, qui refuse de diriger dans un Bayreuth nazifié, se reporte sur Salzbourg, dont il devient l'étoile pour quatre étés. Mais avec l'Anschluss, en 1938, ce havre de paix est investi par des chefs plus liés à l'Allemagne (Wilhelm Furtwängler, Hans Knappertsbusch ou Karl Böhm), alors que Walter, Reinhardt, Toscanini et Lotte Lehmann, racialement ou politiquement indésirables, sont contraints au départ.

1. Les années Furtwängler

Le retour à la paix est marqué par la volonté de renouer avec l'esprit des fondateurs. Le premier festival de l'après-guerre, en 1945, s'ouvre par le retour au répertoire de Hofmannsthal. Le violoniste Yehudi Menuhin ayant lavé Furtwängler de tout soupçon de sympathie envers le nazisme en acceptant de jouer sous sa direction, celui-ci devient l'homme fort du festival. *Fidelio* de Beethoven en 1948, puis *La Flûte enchantée*, *Otello* de Verdi, *Les Noces de Figaro* et *Don Giovanni* ainsi que *Le Freischütz*

Copyrighted material

sont autant de productions phares qui côtoient de mémorables concerts symphoniques. Walter revient à Salzbourg, tandis que Krauss donne enfin *L'Amour de Danaé* de Strauss, dont la création avait avorté en 1944. Pour les mises en scène entrent en jeu Oscar Fritz Schuh et Caspar Neher, ainsi que le peintre Oskar Kokoschka, qui conçoit les décors de la *Flûte enchantée*.

Pour la première fois, le festival met en place une politique suivie de créations : *La Mort de Danton* et *Le Procès* de Gottfried von Einem, *Le Vin herbé* de Frank Martin ou encore *Antigone* de Carl Orff... Des chefs s'y font un nom, comme Ferenc Fricsay ou Georg Solti, ainsi que de jeunes chanteurs, comme Dietrich Fischer-Dieskau ou Christa Ludwig. Sous la houlette de Karl Böhm, se forme le légendaire « ensemble Mozart » des années 1950, avec Elisabeth Schwarzkopf, Irmgard Seefried, Sena Jurinac, Hilde Güden, Anton Dermota et Erich Kunz. Outre les concerts orchestraux et les soirées de lieder, Salzbourg prend l'habitude des récitals de piano donnés par les plus grands.

2. Karajan au pouvoir

La mort de Furtwängler, en 1954, laisse Salzbourg en état de choc. Mais le festival ne tarde pas à se trouver un nouveau maître : Herbert von Karajan en fait sa résidence artistique d'été ; il en demeurera le maître d'œuvre et l'attraction principale jusqu'à sa mort. En 1957, avec *Falstaff* et *Fidelio*, il revendique tout à la fois l'héritage de Toscanini et celui de Furtwängler et, en 1960, il modifie l'architecture du lieu en faisant construire un nouveau Festspielhaus à la démesure de ses ambitions. *Le Chevalier à la rose*, *Le Trouvère* avec Franco Corelli et Leontyne Price, *Elektra* avec Astrid Varnay et Martha Mödl, *Boris Godounov* avec Nicolai Ghiaurov ou encore *Otello* avec Jon Vickers et Mirella Freni seront les moments forts d'un festival devenu un rendez-vous médiatique majeur.

Si les spectateurs admirent Karajan, ils ont de l'affection pour Karl Böhm, qui continuera à cultiver Mozart et Richard Strauss. Aucune sclérose cependant : les équipes artistiques se renouvellent. Günter Rennert met en scène des Mozart et des Strauss très fins, Giorgio Strehler réalise des chefs-d'œuvre avec *L'Enlèvement au sérail* et *Arlequin, serviteur de deux maîtres*, et Jean-Pierre Ponnelle fait ses débuts. Son *Barbier de Séville* de 1968 lui ouvre les portes du festival, où triompheront ses *Noces de Figaro* et ses spectacles au Manège des rochers. On donne moins de créations – *Les Bassarides* de Hans Werner Henze, *De temporum fine comoedia* de Carl Orff –, mais on mise toujours sur les valeurs montantes : Gundula Janowitz, José Van Dam, Edith

Copyrighted material

Mathis, Peter Schreier, Edita Gruberová ou Julia Varady.

En 1967, Karajan fonde un second festival de Salzbourg, à Pâques (Osterfestspiele), où il est seul maître à bord. Premier objectif : monter les opéras de Wagner, ce qu'il n'a pu faire à Bayreuth, d'où ses conflits de pouvoir avec Wieland Wagner l'ont éloigné depuis 1952. Entre 1967 et 1983, il jouera toutes les œuvres du maître à l'exception de *Tannhäuser*. *Fidelio* et une légendaire *Bohème* produite par Franco Zeffirelli seront les intermèdes non wagnériens de ce « festival Karajan ». Les années 1980 donnent un sentiment d'essoufflement qui concerne moins les concerts que l'opéra, où les nouveautés se font rares. Les remakes des merveilles des années 1960 montrent surtout des mises en scène figées et des choix vocaux peu convaincants. On donne bien encore des créations, comme *Baal* de Friedrich Cerha, *Le Masque noir* de Krzysztof Penderecki et surtout l'étonnant *Un re in ascolto* de Luciano Berio. Mais la mort de Ponnelle, puis celle de Karajan, en 1989, marquent la fin d'un règne.

3. L'ère Mortier

En nommant, en 1991, un moderniste affiché à la tête du plus traditionnel des festivals, les Autrichiens s'enhardissent : le Belge Gérard Mortier s'est fait connaître en faisant du Théâtre royal de la Monnaie à Bruxelles le plus créatif des Opéras européens. Pour lui, une œuvre lyrique est d'abord du théâtre et doit nous faire réfléchir sur notre époque. Il combat donc le star-system, fait appel aux metteurs en scène les plus modernes, et renouvelle le répertoire. Il rééquilibre la programmation au profit du théâtre parlé, pour lequel le festival avait été fondé, et donne une plus large part à la musique contemporaine et à la musique baroque. Vilipendé par la presse viennoise, en conflit permanent avec la présidente du festival, il maintient néanmoins le cap. Malgré des ratés inévitables, les spectacles marquants s'enchaînent : *Don Giovanni* par Patrice Chéreau, *L'Enlèvement au sérail* par François Abou-Salem, *Saint François d'Assise* de Messiaen et *Le Grand Macabre* de Ligeti par Peter Sellars, *Boris Godounov* par Herbert Wernicke, *Kátia Kabanová* par Christoph Marthaler ou *La Damnation de Faust* par le groupe futuriste de la Fura del Baus. Le mandat de Mortier s'est achevé en 2001, et c'est le compositeur et administrateur Peter Ruzicka qui lui a succédé en 2002.

Christian MERLIN

Voir aussi

• Direction d'opéra

Copyrighted material

Venise

C’est à Venise, il ne faut jamais l’oublier, que s’est ouvert en 1637 le premier théâtre d’opéra payant, le San Cassiano, un théâtre ouvert au peuple et non plus seulement réservé à l’aristocratie qui assistait aux représentations dans le secret de ses palais. Venise a très vite eu le goût de l’art lyrique et, en 1630, un premier opéra véritable y est représenté, au palais Mocenigo Dandolo (aujourd’hui hôtel Danieli) : *Proserpina rapita* de Monteverdi. L’engouement des Vénitiens allait très vite entraîner l’ouverture de nombreuses autres salles : au XVII^e^ siècle, on a compté jusqu’à douze théâtres d’opéra qui fonctionnaient en même temps ! C’est dire la passion des Vénitiens pour cet art nouveau.

1. Le plus beau théâtre d’Europe

À la suite de l’incendie d’un des deux plus grands de ces théâtres d’opéra, le San Benedetto, en 1773, fut décidée la construction de La Fenice : son nom symbolique (le phénix, l’oiseau qui renaît de ses cendres) fut choisi en conséquence. La *nobile societa*, c’est-à-dire la bonne société de Venise, voulait disposer d’un théâtre qui fût le plus beau d’Europe et qui lui permît de se regarder dans le miroir de sa magnificence ; elle lança donc un concours que remporta Gianantonio Selva, devant vingt-huit autres candidats, avec un projet néo-classique : le théâtre est ouvert d’une part sur le campo – c’est la façade principale, flanquée des deux statues de Melpomène et Terpsichore, réalisées par Giovanni Ferrari –, et d’autre part sur un canal creusé par l’architecte afin de permettre aux spectateurs un accès direct, en gondole, à l’arrière-scène, par un portique à cinq arches posé sur un petit quai surmonté d’une marquise.

Mais ce qui frappe d’emblée le public lors de son inauguration, le 16 mai 1792, plus encore que l’opéra qu’on y donne ce jour-là, *I Giuocchi d’Agrigento* de Paisiello, c’est la décoration intérieure, signée de Francesco Fontanesi : une pure merveille, qui enflammera d’ailleurs longtemps l’imagination des poètes, des écrivains, des musiciens... et du public. Tout éblouit dans cette salle, qui baigne dans une lumière mordorée que répercutent les appliques et le lustre délicat. Le plafond en tonnelle fait alterner les bleus doux et les stucs dorés. Le rideau de velours bleu nuit, broché au fil d’or, est surmonté d’une petite statue représentant un oiseau aux ailes déployées : le phénix. Et l’atmosphère respire comme une intimité propre aux confidences et aux secrets, sans

Copyrighted material

doute du fait de ce bleu tendre, moins voyant que la pourpre en usage dans la plupart des théâtres. Cent soixante-dix loges, toutes identiques, s'y étagent, sans loge d'honneur. Celle-ci n'apparaîtra qu'en 1808, au lendemain de la visite de Napoléon. Détruite avec tout le théâtre par le terrible incendie de 1836, elle sera reconstruite à l'identique pour la nouvelle inauguration de 1837... mais sera à nouveau détruite lors de l'insurrection de 1848... pour être reconstruite, toujours à l'identique, un an après sur ordre des Autrichiens !

Quant au poulailler, il ne sera créé qu'en 1838, lors de la reconstruction du théâtre, réalisée en une année seulement par les frères Tommaso et Giambattista Meduna, d'après les plans initiaux de Selva. La décoration intérieure de Fontanesi sera elle aussi conservée, avec cette dominante bleue qui en fait l'un des plus beaux théâtres du monde. Le phénix encore une fois renaît de ses cendres. Si la salle, d'une capacité de mille cinq cents places, dont huit cent cinquante au parterre, bénéficie d'un confort accru, la machinerie de la scène, améliorée une première fois en 1878 par Cadorin, ne sera vraiment modernisée qu'après l'époque mussolinienne, avec en particulier l'adjonction d'une scène tournante installée par l'ingénieur Eugenio Miozzi.

En 1937, la *nobile societa*, toujours propriétaire du théâtre, le cède à la ville de Venise. La Fenice devient un établissement autonome (*Ente Autonomo*) dont la gestion va permettre de lui redonner son prestige initial.

2. Un bilan contrasté

Si La Fenice est un merveilleux théâtre pour l'œil, il n'a pas toujours connu une activité musicale à la hauteur de sa réputation, du fait d'abord d'un orchestre et d'un chœur à la médiocrité avérée. Pourtant, un certain nombre de compositeurs ont attaché leur nom à la scène vénitienne : d'abord Mayr, avec quelques ouvrages importants, Cimarosa (*Gli Orazi ed i Curiazi* en 1796), et surtout Rossini, dont la gloire y fut consacrée en 1813 par son merveilleux *Tancredi* – avec cet air, « Di tanti palpiti », devenu un véritable « tube » que chacun fredonnait –, et plus tard avec des ouvrages comme *Sigismondo* ou *Semiramis* (1823). Mais d'autres créations importantes devaient rythmer les saisons de La Fenice, de *I Capuletti e i Montecchi* (1830) ou *Beatrice di Tenda* (1833) de Bellini à *Il Crociato in Egitto* de Meyerbeer (1844), de *Belisario* ou *Maria di Rudenz* de Donizetti à des opéras de Mercadante, Pacini et surtout Verdi, qui y créa cinq de ses œuvres, *Ernani* (1844), *Attila* (1846), *Rigoletto* (1851), *La Traviata* (1853) – un de ses plus grands échecs : on a peine à le croire aujourd'hui ! – et *Simon Boccanegra* (1857).

Copyrighted material

Pourtant, si la réputation de La Fenice, qui a attiré les plus grands chanteurs, a permis d'y drainer longtemps de grands créateurs, la rigueur de la censure autrichienne et le conservatisme du public, qui a conduit de belles œuvres à des fiascos (*La Traviata*, donc, mais aussi *Beatrice di Tenda* ou *Simon Boccanegra*), les en ont finalement éloignés, au profit de la Scala de Milan.

Mis à part la création de *La Bohème* de Leoncavallo en 1897, il faudra attendre la renaissance entamée par la transformation de La Fenice en *Ente Autonomo* pour en retrouver le prestige. Les créations de *The Rake's Progress* de Stravinsky (1951), *Le Tour d'écrou* de Britten (1954), *Intolleranza* de Nono (1961), *Lorenzaccio* de Bussotti (1972), ainsi qu'une politique audacieuse faisant alterner les grands ouvrages du répertoire italien avec des re-créations (*Stiffelio* ou *Aroldo* de Verdi) ou des innovations (*La Passion selon saint Jean* de Bach, mis en scène par Pier Luigi Pizzi dans un dispositif éblouissant, occupant scène et parterre, le public surplombant le spectacle depuis les loges) ont redonné à La Fenice tout son éclat – jusqu'à ce terrible 20 février 1996.

Cette nuit-là, un impressionnant incendie – dont on apprendra plus tard qu'il était d'origine criminelle – détruit le théâtre de fond en comble. L'émotion est considérable et l'élan international si vif qu'on parvient très vite à réunir l'argent nécessaire à la reconstruction – décidée d'emblée comme devant être, encore une fois, à l'identique. En juin 1997, le chantier commence, et la réouverture est annoncée pour le 31 décembre 1999. C'est compter sans les infinies complications des situations « à l'italienne ». Le chantier est arrêté en 1998, repris en 1999, à nouveau interrompu. Il faudra attendre décembre 2003 pour une première et très partielle ouverture – avant la véritable inauguration, en novembre 2004, avec *La Traviata*. Et le phénix, une nouvelle fois, renaîtra de ses cendres.

Alain DUAULT

Voir aussi

• Un nouveau lyrisme
• Verdi ou le théâtre en musique

Copyrighted material

Vienne

Au cœur d'une ville entre toutes musicienne, l'Opéra de Vienne a valeur de symbole. Héroïsme, Drame, Fantaisie, Humour, Amour : les cinq allégories de bronze dressées à son fronton résument sa mission théâtrale et son destin. L'actuel bâtiment néo-Renaissance situé sur la Ringstrasse, réplique de l'ancienne Hofoper inaugurée en 1869 sous François-Joseph et détruite par les bombardements de 1945, témoigne de la fidélité des Viennois à leur première scène. Depuis sa réouverture, le 5 novembre 1955, avec *Fidelio* dirigé par Karl Böhm, cette salle de deux mille places (rebaptisée Staatsoper depuis la Première Guerre mondiale) assure la pérennité lyrique de la capitale autrichienne.

1. Un passé glorieux

Le passé musical de la monarchie Habsbourg est en effet dans toutes les mémoires. Il suffit de rappeler les fastes du Burgtheater au XVIII^e^ siècle, et notamment les créations de Gluck (*Orphée*, *Alceste*, *Pâris et Hélène*), Mozart (*Les Noces de Figaro*, *Don Giovanni* version révisée, *Così fan tutte*) et Cimarosa (*Le Mariage secret*). S'y ajoutent les productions originales du National Singspiel créé par l'empereur, dont *L'Enlèvement au sérail*, celles aussi qu'accueillent les scènes des faubourgs tel ce Theater auf der Wieden où fut créée *La Flûte enchantée* en 1791. Le XIX^e^ siècle s'efforcera de ne pas être en reste, qui verra se succéder sur l'une ou l'autre des nombreuses scènes viennoises les créations d'*Euryanthe* de Weber, de *Linda de Chamonix* et de *Marie de Rohan* de Donizetti, de *Martha* de Flotow, mais surtout les représentations d'opéras de Verdi et de Wagner, ce dernier y dirigeant son *Lohengrin* en 1861.

2. Les grandes années

Le nouvel Opéra, ouvert en 1869 sur le Ring, ce boulevard circulaire creusé à l'emplacement des anciennes fortifications, allait désormais constituer le centre privilégié de la vie lyrique de la ville, à la croisée du Stephansdom, le quartier de la cathédrale, et de la Hofburg ou palais impérial. Après le *Don Giovanni* en allemand donné le 25 mai, son premier directeur, J. F. von Herbeck, présenta la fameuse *Reine de Saba* de Goldmark en création mondiale, précédant les premières représentations viennoises de la *Genoveva* de Schumann et d'*Aïda* de Verdi. Il revint à son successeur, Jauner, mais avec sa participation en

Copyrighted material

tant que directeur musical, de constituer la troupe qui, selon une tradition jamais abandonnée depuis, serait attachée de manière permanente au théâtre. On y relève les noms d'Amalie Materna, première Kundry de Bayreuth, et de Winkelman, Reichmann et Scaria, respectivement créateurs des rôles de Parsifal, Amfortas et Gurnemanz au Festspielhaus. À noter encore les noms d'Ernest van Dyck et de Marie Renard, le couple d'amoureux du *Werther* de Massenet donné en première mondiale et en allemand à Vienne le 16 février 1892.

La direction de Gustav Mahler, maître des lieux entre 1897 et 1907, s'inscrit en lettres d'or dans l'histoire de la Hofoper (c'est-à-dire Opéra de cour) de Vienne. D'abord chef d'orchestre, puis administrateur et finalement directeur artistique, le célèbre compositeur, passionné de mise en scène, attaché à la cohérence artistique des spectacles dont il veille, avec son chef décorateur Alfred Roller, à peaufiner l'esthétique visuelle autant que musicale, porte la qualité de ses productions à un degré jusqu'alors inapproché. On assiste à des représentations légendaires des œuvres majeures de Mozart, Beethoven ou Verdi, ainsi, bien sûr, que de Wagner, dont le *Tristan* de 1903 sera repris durant quarante ans dans la régie du génial maître d'œuvre. La troupe de chanteurs qu'il lèguera à ses successeurs immédiats peut s'enorgueillir de compter dans ses rangs Gutheil-Schoder, Bahr-Mildenburg, Kurz ou Weidt, à côté de Schmedes, Slezak, Demuth ou Mayr.

Rebaptisé Staatsoper en 1918, le théâtre connaîtra avec Franz Schalk, rejoint par le compositeur et chef d'orchestre Richard Strauss, une nouvelle ère prestigieuse, marquée par la création de *La Femme sans ombre* parmi des premières locales de haut vol dont celles, majeures, de *Turandot* et de *Boris Godounov*. La suite vit une série de chefs d'orchestre prestigieux porter haut le flambeau de la maison, de Clemens Krauss et Felix Weingartner à Bruno Walter et Hans Knappertsbusch. Des chanteurs de grand talent viennent s'intégrer à la troupe : Ursuleac, Novotna, Dermota, Tauber, Völker, Schorr, dont certains allaient devoir s'expatrier après l'Anschluss de 1938. Avec la Seconde Guerre mondiale, la troupe connut la tourmente en dépit des initiatives de Karl Böhm puis de Knappertsbusch pour la maintenir en activité, fût-ce avec les ouvrages de Strauss et de Wagner. Après la destruction du Staastoper, les saisons de 1945 à 1955 se déroulèrent au Volksoper et au Theater an der Wien sous la direction de Josef Krips, de Karl Böhm et de Clemens Krauss. De cette période date l'entrée dans l'ensemble viennois des éblouissantes Reining, Jurinac, Schwarzkopf, Seefried tout comme celle de leurs collègues masculins Kunz, Lorenz, Hotter ou Patzak.

3. Karajan et le nouvel âge d'or

Copyrighted material

La réouverture de l'Opéra du Ring eut lieu en 1955 avec *Fidelio*, suivi de *Don Giovanni* en allemand (souvenir de 1869), sous la direction de Karl Böhm. Mais celui-ci laissa bientôt sa place à Herbert von Karajan, lié par ailleurs à la Scala de Milan. Les productions communes qui en résultent, la conception globale que se fait le chef et metteur en scène de sa mission, favorisent un nouvel âge d'or. De 1956 à 1964, avec le concours des Ludwig, Rysanek, Popp ou Nilsson, notamment, et des grands Italiens de l'époque, le théâtre vit quelques-unes de ses plus belles heures. Directeurs et chefs d'orchestre de grand renom se succèdent, de Lorin Maazel à Seiji Ozawa, en passant par Claudio Abbado.

Riche d'environ deux cent trente artistes, l'Opéra de Vienne peut offrir jusqu'à trois cents représentations par an, avec la participation dans des rôles dits secondaires de chanteurs qui ont tenu ou pourraient tenir ailleurs le premier plan.

S'appuyant sur l'extraordinaire qualité de son orchestre, le Philarmonique de Vienne, et sur une acoustique exemplaire, le théâtre demeure l'astre rayonnant d'une capitale qui, forte de son Volksoper voué à la défense d'un répertoire plus léger, et de liens tissés de longue date avec Salzbourg et son festival, reste digne en tout point de son passé légendaire.

Jean CABOURG

Voir aussi

• Une ère nouvelle
• Situation de Richard Strauss

Copyrighted material

5. Textes

Copyrighted material

Adaptation d’œuvres théâtrales

Un opéra est la représentation d’un texte théâtral au cours de laquelle, par convention, on chante au lieu de parler. En dépit de la simplicité de cette définition, l’opéra, comme association de la poésie et de la musique, n’a cessé, tout au long de son histoire, de susciter l’hostilité tant des musiciens, qui estimaient que le texte altérait la pureté de la construction musicale, que des poètes, qui trouvaient que la musique brouillait la compréhension du texte et que l’on finissait par aboutir, suivant la formule de Valéry, à un tableau éclairé par un vitrail. Dès sa naissance en Italie au XVII^e^ siècle, le genre a fait preuve, malgré ces polémiques, d’une étonnante vitalité ; il s’est répandu dans l’Europe entière et a suscité des formes nationales rivales comme la tragédie lyrique française à partir du XVII^e^ siècle, ou l’opéra allemand au XIX^e^ siècle.

1. Musique et poésie

L’énorme production lyrique européenne explique que toutes les combinaisons possibles de la musique et de la poésie aient été essayées, mais il ne faudrait pas y chercher une hiérarchie stable et constante. Au XVII^e^ siècle, en Italie, le personnage principal est le poète. La preuve en est que, contrairement aux livrets, nombre de partitions sont perdues, comme si la mise en musique d’un texte était moins importante que le texte lui-même. Pourtant, pour un auditeur de notre époque, l’*Orfeo* ou *Le Couronnement de Poppée* sont des opéras de Monteverdi plus que des poèmes de Striggio ou Busenello. Au siècle suivant, Métastase est incontestablement le prince des poètes : un millier d’opéras ont été écrits à partir de la trentaine de ses drames. Toute l’Europe chante du Métastase, mais est-ce le même à Vienne, à Londres ou à Rome ? En effet, la variété des formules sur lesquelles s’appuie l’opéra est restreinte par la tendance de chaque tradition à imposer des conventions auxquelles se plient les compositeurs. Après avoir rendu hommage à la beauté de la langue poétique italienne en suivant pas à pas le texte par le *recitar cantando*, un récitatif libre et mélodieux, la pression des chanteurs et du public impose la prédominance de l’air ainsi qu’une construction musicale plus régulière et plus structurée. L’influence croissante des chanteurs, c’est un peu le loup dans la bergerie car les stars de la scène sont parfois assez puissantes pour faire ajouter ou retrancher un air, ou encore pour en chanter un autre s’il convient mieux à leur voix. Une chercheuse a calculé qu’un opéra du début du XVIII^e^ siècle, qui comptait

Copyrighted material

une trentaine d'airs, avait fini par en compter cinq cents au gré des reprises dans tel ou tel théâtre. Dès lors, la suprématie de Métastase que nous évoquions se renverse, car la musicologie va traquer le potentiel de variation qu'offre un opéra entre sa création et sa énième reprise. En tout état de cause, la désinvolture des chanteurs ne doit pas être jugée trop sévèrement : si elle donnait lieu à beaucoup d'abus, elle tendait à mieux faire ressortir un talent individuel qui faisait les délices de Stendhal.

La tradition française se montrait plus respectueuse du texte car elle mettait en valeur des récitatifs fort mélodiques et richement instrumentés ; en revanche, outre qu'elle accordait moins d'importance à l'air, elle incluait des divertissements. Ce trait s'explique par l'importance en France, à côté de l'opéra, d'une tradition théâtrale qui n'avait pas d'équivalent en Italie, ce qui conduisait les Italiens à considérer l'opéra comme leur manifestation théâtrale par excellence.

Quant à l'Allemagne, elle suit la coutume italienne pendant les deux premiers siècles de l'existence de l'opéra et ne voit se développer une tradition locale qu'à partir du XIX^e^ siècle. L'importance du texte dans les opéras de Wagner est d'autant plus manifeste qu'il en était l'auteur ; quoi qu'on en pense, on retiendra que, dans ses écrits théoriques, il souhaitait que les changements musicaux techniques (par exemple les modulations) fussent justifiés par un changement analogue dans la dramaturgie.

Si l'on veut conclure sur cette lutte de la note et du vers, on doit bien admettre qu'à toute époque le personnage dominant dans cette association entre musique et poésie est le compositeur ; qu'il soit l'auteur du texte ou qu'il se contente de mettre en musique un livret déjà utilisé plusieurs fois, c'est lui qui fixe la dramaturgie, c'est-à-dire l'organisation à la fois textuelle et musicale. Une autre constante de l'histoire de l'opéra est le sérieux avec lequel les grands musiciens, de Monteverdi à Puccini ou à Berg, traitent le texte car il savent que la réussite d'un opéra dépend dans une large mesure d'une gestion avisée de leur livret de départ. Les grands librettistes mettent de côté leur amour-propre pour deviner une pensée dramatique que les musiciens ne savent pas toujours exprimer et l'on ne peut ainsi qu'admirer certains duos célèbres comme ceux formés par Mozart et Da Ponte, Verdi et Boito ou bien encore Strauss et Hofmannsthal.

Peut-on dégager des règles qui régissent le passage d'un texte théâtral à une partition musicale ? Pas vraiment, car l'histoire de l'opéra permet de constater sur ce point un étonnant mélange de rigueur et de désinvolture : Rossini se disait prêt à mettre en musique la note de la blanchisseuse tandis que Donizetti et Bellini cherchaient dans les vers la trace de la musique que la poésie leur inspirait ; Strauss souhaitait que l'orchestre

Copyrighted material

couvrît la voix de son héroïne tandis que Debussy faisait son possible pour que le texte fût toujours perceptible.

2. Les sources

D'où venaient ces textes ? Des sources les plus diverses, en général théâtrales, et il n'y a rien d'étonnant si des auteurs comme Dumas, Hugo, Corneille, Schiller ou Shakespeare inspirèrent bon nombre d'opéras : les librettistes avaient ainsi à leur disposition une intrigue déjà préparée et découpée. Mais il leur est aussi arrivé d'aller chercher fortune dans d'autres genres : durant les années 1820-1840, le romancier Walter Scott fournit à l'Europe entière un grand nombre d'opéras, dont certains, comme *Lucia di Lammermoor* de Donizetti ou *La Dame blanche* de Boieldieu, sont devenus des piliers du répertoire. Les musiciens baroques (Monteverdi, Cavalli, Cesti) s'inspirent de la mythologie grecque ou latine. Wagner, ainsi que nombre de ses épigones, notamment français, puisent, quant à eux, dans la mythologie celtique. On ne saurait enfin oublier l'étroite association de Berlioz avec Virgile, ainsi que celle de nombre d'Italiens avec les poèmes chevaleresques de l'Arioste et du Tasse. En fait, quelle que soit la source, pièce, roman ou poème, les musiciens cherchent avant tout une intrigue, c'est-à-dire une histoire adaptable, qui les touche profondément.

Un trait commun à la quasi-totalité des livrets est la tendance à une réduction drastique du texte originel, qui se voit amputé d'environ les deux tiers de sa longueur. Le fracas de la musique rend souvent les mots peu compréhensibles, d'où une tendance à la redondance, notamment dans la tradition italienne, de manière à aider le spectateur à mieux suivre l'histoire. Par ailleurs, les structures formelles des airs, français ou italiens, conduisent souvent à la répétition. Là encore, on notera la souplesse des compositeurs qui estiment que certains passages sont essentiels et doivent donc être parfaitement compréhensibles, tandis que d'autres peuvent se perdre dans un certain brouhaha sonore.

3. La notion de dramaturgie musicale

L'habitude de traiter avec une certaine désinvolture le texte de départ nous oblige à affronter un problème qui a bien embarrassé les musicologues : celui de la fidélité du livret à la source littéraire. Il est certes intéressant de comparer l'œuvre originale et le livret mais il ne faut pas en tirer de conclusions sur le degré de fidélité ou d'infidélité du librettiste ou du musicien, un problème qui n'a pas de sens. Toutes les traditions musicales rappellent la présence de la musique par une profonde formalisation, qui remplace la continuité du texte parlé par une

Copyrighted material

discontinuité plus ou moins nette. Le passage d'une œuvre en prose à un opéra oblige en effet le librettiste à ménager des pauses où se logent les airs, les duos, les trios, etc. Bien des personnages mineurs, qui n'ont que peu de mots à dire, sont incompatibles avec l'opéra, qui prévoit un minimum d'espace pour tout personnage ; dès lors, les utilités sont soit supprimées soit regroupées en un chœur. Enfin, l'intensité affective est un des points forts de l'opéra : alors que quelques vers suffisent à atteindre le point culminant, la musique éprouve le besoin de déployer un certain espace pour que les passions puissent s'exprimer pleinement.

Il faut ajouter que les opéras s'inscrivent dans l'air du temps : une œuvre lyrique du XIX^e^ siècle tirée d'une pièce de Shakespeare renvoie autant à l'époque de son adaptation qu'à l'époque élisabéthaine. Les baroques italiens puisent à pleines mains dans les légendes anciennes mais en prennent à leur aise avec l'histoire ; dans sa *Didone*, le poète Busenello marie Didon à Iarbas, son pire ennemi, au lieu de la faire mourir sur le bûcher, et il s'en justifie ainsi : Virgile n'a pas été fidèle à l'histoire, pourquoi, moi, le serais-je ?

Ces nombreuses divergences renvoient toutes à la notion de dramaturgie : le rythme de l'intrigue, la distribution des personnages, le choix des péripéties construisent une dramaturgie qui peut s'écarter de l'originale et qui est l'invention du binôme librettiste-musicien. Si la dramaturgie musicale existe dès le début du genre, elle n'émerge en tant que notion, qu'au XIX^e^ siècle et correspond au choix d'un modèle théâtral : Wagner subit profondément l'influence d'Eschyle, tandis que Verdi ne cesse de proclamer sa déférence pour Shakespeare et rappelle inlassablement qu'il faut suivre celui-ci à la lettre. Pourtant, son compagnonnage avec le dramaturge anglais (*Macbeth*, *Otello*, *Falstaff*) révèle un mélange de respect et de désinvolture qui est bien le signe d'une profonde conscience de son autonomie de dramaturge. *Falstaff* ne copie pas Shakespeare mais s'en inspire pour créer une comédie différente. Verdi tance son librettiste, Piave, pour qu'il ne s'écarte pas du maître anglais dans *Macbeth*, mais il ne se gêne pas pour éliminer les épisodes comiques de la pièce. Et il donnera son feu vert à Boito pour qu'il supprime, dans *Othello*, le premier acte, qui se passe à Venise.

4. Le statut de librettiste

Peut-on fixer des étapes dans l'évolution du livret entre la naissance de l'opéra et l'époque actuelle ? La prise de conscience de son autonomie dramatique, que nous avons fixée à Verdi et Wagner, soit à la moitié du XIX^e^ siècle, marque tous les musiciens qui ont suivi. Ce processus aboutit à la disparition des traditions nationales de l'opéra et à l'avènement du

Copyrighted material

théâtre musical, une forme internationale que les musiciens pratiquent, si redevables qu'ils soient à l'école dans laquelle ils se sont formés. Auparavant règne l'aimable chaos décrit plus haut et limité par les règles des écoles nationales que les grands compositeurs respectent dans l'ensemble, mais qu'ils n'ont aucun scrupule à enfreindre : l'Allemand Haendel parfait sa formation en Italie où, par la suite, il se rend souvent pour faire moisson de livrets qu'il transforme en opéras italiens à l'intention de son public anglais, jusqu'au jour où ce public... et Haendel lui-même se tournent vers l'oratorio anglais !

À toute époque il existe donc des musiciens qui, à partir d'une trame plus ou moins solide, construisent une dramaturgie musicale qui renouvelle le texte dont ils sont partis : Monteverdi, Mozart, Haendel, Weber... En revanche, le statut du librettiste évolue au fil des ans. Raffiné au départ et cultivé, l'opéra du début (Florence) instaure la primauté du poète ; en passant à Venise et en se popularisant, il glisse vers la suprématie du musicien, puis du chanteur. Ces évolutions sont faciles à comprendre si l'on compare la maigre rétribution des compositeurs et les fabuleux cachets obtenus par les vedettes de la scène. Qui dit supériorité financière dit aussi pouvoir, comme le prouvent d'innombrables anecdotes ou légendes : mécontente de son air d'entrée dans *Tancredi*, la chanteuse aurait obligé Rossini à le réécrire, ce qu'il fit en toute hâte pendant que cuisait le risotto de son déjeuner ; le durable triomphe de cet air lui valut le surnom d'« air du riz »...

La situation change peu au XVIII^e^ siècle, comme nous l'avons déjà vu avec Métastase, « prince des poètes », mis en musique des centaines de fois et néanmoins malmené au gré des représentations et des caprices des interprètes.

Dans les années 1750-1760, l'opéra tourne le dos à l'esprit baroque qui privilégiait la variété, la complication des intrigues et évitait le registre tragique. Ce revirement est parallèle au développement du néo-classicisme dans les arts plastiques. Dans le domaine de l'opéra, il est l'œuvre à la fois d'un musicien, Christoph Willibald von Gluck, et de son librettiste, Ranieri de'Calzabigi : ils trouvent des passions fortes, des intrigues simples et prenantes et ils simplifient le chant en tournant le dos à une certaine virtuosité vocale. On note aussi un rapprochement des traditions française et italienne.

Le XIX^e^ siècle, avec le romantisme et le postromantisme, voit la montée en puissance du musicien qui prend en main la totalité du phénomène opéra. Cette évolution entraîne la subordination du librettiste, qui travaille, non sans réticences, sous la férule du compositeur. Il ne perd toutefois pas de son importance, tout d'abord parce qu'il reste un

Copyrighted material

inventeur d'intrigues : c'est l'une des principales raisons de la célébrité d'Eugène Scribe, qui fournit des textes aux compositeurs lyriques français et attire également les étrangers, comme Verdi. L'existence d'une correspondance souvent notable entre librettiste et musicien révèle une autre raison du rôle prépondérant qui reste le sien : par sa culture et son information sur le répertoire théâtral européen, par sa familiarité avec le monde des lettres et l'art de la parole, le librettiste aide souvent le compositeur à préciser sa pensée et à construire une dramaturgie originale. Il agit en somme, de ce point de vue, comme un véritable accoucheur.

Nous revenons en quelque sorte à notre point de départ : l'opéra est bien un mélange, aux limites mal définies, de parole et de musique. Si les tendances actuelles vont vers une liberté presque totale des éléments qui constituent ce mélange, les données de base n'ont pas changé : le musicien a besoin du « littéraire », qui est souvent l'indispensable médiateur entre le monde des sons et celui des mots ; le « littéraire » ne sert pas à grand-chose si le sens qu'il propose n'est pas investi par le monde sonore. Nous avons cité comme un modèle la collaboration de Da Ponte et de Mozart : Da Ponte est un bon écrivain, il n'est pas un grand écrivain. Mais *Don Giovanni* serait-il un opéra aussi achevé si Mozart n'avait pris appui sur le texte d'un homme de lettres qui avait une parfaite connaissance de la tradition théâtrale, et si le musicien n'avait pénétré, avec une intelligence consommée, les subtilités d'une langue qui n'était pas la sienne ?

Gilles de VAN

Voir aussi

• Mozart et l'avènement du théâtre lyrique
• Verdi ou le théâtre en musique

Copyrighted material

Compositeurs librettistes

« L'efficacité d'un opéra est d'abord celle de son livret, laissant à la musique la tâche de développer les arrière-plans ou les arrière-mondes que le texte comprend en lui », déclarait Hugues Dufour à propos de son opéra *Dédale*.

Les étapes marquantes de l'histoire de l'opéra, qui est celle des relations parfois conflictuelles entre les paroles et la musique, se placent en effet sur le plan littéraire plus que sur le plan musical.

Les plus grands compositeurs lyriques, à l'exception peut-être de Rameau, ont tous été convaincus de la dimension poétique et dramatique de leur art. La plupart l'ont manifesté en collaborant régulièrement avec certains auteurs et, souvent, en intervenant directement auprès d'eux. Ainsi Richard Strauss travailla avec un véritable écrivain-poète, Hugo von Hofmannsthal, ne craignant pas de lui donner des conseils littéraires. Déjà Mozart n'hésitait pas à intervenir sur le texte de l'abbé Varesco, le librettiste d'*Idoménée*. La « maniaquerie » avec laquelle il a suivi l'élaboration des livrets sur lesquels il composait, et les relations de travail quasi fusionnelles qu'il a entretenues avec Boito, lui-même librettiste et compositeur, placent également Verdi au tout premier plan dans ce cas de figure.

Certains ont manifesté leur exigence poétique en portant leur choix sur l'œuvre d'écrivains majeurs : Shakespeare, Racine, Milton, Schiller, Kafka ou Jean Genet. Il leur est même arrivé de suivre strictement le texte qu'ils avaient retenu, comme Monteverdi, créateur du genre lyrique, qui ne changea pas un mot du Tasse dans *Le Combat de Tancrède et de Clorinde* (*Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, 1638), ou bien encore Debussy, qui reprit la prose de Maeterlinck pour *Pelléas et Mélisande* (1902). D'autres, en particulier depuis le XX^e^ siècle, s'adressent comme librettistes à de véritables artistes du verbe : Hofmannsthal puis Stefan Zweig pour Richard Strauss, Michel Butor pour Henri Pousseur, Bernard Noël pour Ahmed Essyad, etc. D'autres enfin écrivent eux-mêmes leurs livrets.

1. Quand et où ?

Au XVIII^e^ siècle, déjà, mais de manière très ponctuelle, certains musiciens

Copyrighted material

dramatiques ont écrit eux-mêmes leurs textes, tel Charles Dibdin. Jean-Jacques Rousseau, précurseur d'un « renversement » des sensibilités et des pensées esthétiques, apparaît ici comme un modèle, lui qui fait de la musique « l'origine des langues ». Paradoxalement, Hoffmann, qui affirmait qu'« un véritable opéra ne saurait être [...] qu'une œuvre où la musique naîtrait directement du texte, dont il serait le nécessaire prolongement », n'écrivit pas lui-même les livrets d'*Undine* (composé en 1813-1814) ou d'*Aurora* (composé en 1811-1812). C'est le romantisme allemand qui marque le véritable avènement de ce type d'œuvres et en confirme le sens : la valorisation poétique de la musique, d'une part, la glorification de l'individu-créateur, d'autre part.

Ce mouvement, amorcé par Albert Lortzing qui, de 1824 à 1851, produit les livrets de tous ses *singspiels*, puis relayé par Robert Schumann, en 1847, adaptant lui-même le poème que Friedrich Hebbel avait composé sur la légende de Geneviève de Brabant, trouve son archétype avec Wagner, démiurge d'une œuvre d'art total. Il touche également la France et d'abord Berlioz (*Les Troyens*, composé entre 1856 et 1858 ; *Béatrice et Bénédict*, 1862) ; la Russie et tous les compositeurs du nouvel opéra national : Borodine (*Le Prince Igor*, composé en 1869 mais créé en 1887), Moussorgski (*Boris Godounov*, créé en 1874), Tchaïkovski (qui est l'artisan unique d'*Oprichnik*, composé entre 1870 et 1872, avant de collaborer à l'écriture d'*Eugène Onéguine*, créé en 1879), Rimski-Korsakov, etc. L'Italie elle-même, la « vieille » nation de l'opéra, est atteinte à son tour avec le courant réformateur du vérisme et plus particulièrement Leoncavallo (*Pagliacci*, 1892). À la fin du siècle, on affirme souvent son « wagnérisme » en écrivant soi-même le texte d'œuvres inspirées de légendes, comme le font Vincent d'Indy ou Augusta Holmes.

Au XX^e^ siècle, les grands réformateurs de l'art musical veulent se muer en auteur intégral : Debussy (*La Chute de la maison Usher*, projet inabouti), Janáček, Schönberg, Berg. Mais, avec la création contemporaine, le mouvement s'est quelque peu ralenti (Hans Werner Henze a attendu son quinzième opéra, *L'Upala*, pour écrire lui-même un livret) et l'ambition littéraire des musiciens se manifeste plutôt par le recours aux grands textes (*Le Procès* de Kafka pour Philippe Manoury ou *Le Balcon* de Genet pour Peter Eötvös) ainsi que par la collaboration avec les grands noms de la littérature ou du théâtre (Italo Calvino pour Luciano Berio, Amin Maalouf pour Kaija Saariaho). Maurice Ohana, Olivier Messiaen et celui qui fut son élève, Karlheinz Stockhausen, n'en persistant pas moins à écrire eux-mêmes leurs livrets.

2. Pourquoi ?

Copyrighted material

Une première raison tient à la dénonciation, par certains compositeurs, du faible niveau littéraire et du conformisme narratif des livrets, produits formatés d'une « industrie » monopolisée par de véritables spécialistes tel Eugène Scribe, l'image même du « philistin » opératique. Échapper à leur emprise, c'est dénoncer les contraintes qu'imposent à la musique des textes standardisés.

Comme l'écrit Michael Tippett, « si les matériaux linguistiques viennent de vous et ne sont pas simplement le scénario d'une quelconque histoire, vous passez du temps à les peaufiner et à construire un livret si intimement lié aux intentions lyriques qu'il semble que la musique s'y glisse comme le gant autour des doigts ». Et Maurice Ohana d'affirmer : « Tout au long de mes opéras, j'ai résolu le problème du livret en fuyant les librettistes. Le bon livret, c'est celui qui s'adapte à la musique que j'ai déjà conçue. C'est pour cette raison que je rédige moi-même mes livrets. J'écris la musique d'abord, ensuite j'agence le texte. »

La personnalité des musiciens qui ont opté pour cette attitude joue également un grand rôle. Écrivent leurs livrets des hommes cultivés, attentifs au mouvement des idées, auteurs de textes critiques ou théoriques, de mémoires et de lettres. Hector Berlioz et Richard Wagner ont laissé autant de pages littéraires qu'ils ont rempli de portées musicales. Ernest Chausson, le compositeur-auteur du *Roi Arthus*, possédait une véritable bibliothèque d'érudit. Ferruccio Busoni passa autant de temps à philosopher sur la musique qu'à la pratiquer (comme compositeur, interprète, pédagogue, organisateur de concerts...).

Ce ne sont pas seulement des personnalités fortes, ce sont surtout des musiciens qui se font une très haute idée de l'opéra, qu'ils considèrent comme une œuvre d'art totale. Tous cherchent à contrôler l'ensemble du processus lyrique : non seulement le texte, mais aussi la scénographie, l'interprétation. Wagner multiplie les didascalies dans ses partitions, les directives à ses interprètes, les commentaires de ses œuvres. Sylvano Bussotti, pour *Nottetempo*, se pose en artisan unique d'un *Gesamtkunstwerk*, texte, musique mais aussi danse et scénographie. Karlheinz Stockhausen créant *Lichte* se veut à l'image de Dieu créant le monde en sept jours. Olivier Messiaen dessina lui-même les décors et les costumes de son *Saint François d'Assise*. Trois exemples, parmi beaucoup d'autres, d'une même volonté : être à la fois le « poète des sons » et le « poète des mots ». Comme l'écrit Wagner, « Le poète est devenu musicien, et le musicien poète : maintenant ils sont *tous deux* un homme artiste parfait ».

3. Comment ?

Copyrighted material

Ce projet ambitieux conduit les compositeurs à emprunter aux plus grands écrivains et à leurs textes les plus réputés. Berlioz s'attacha à Virgile, à Shakespeare et à Goethe, et tous les compositeurs russes, ou presque, paraphrasèrent Pouchkine. Dans cette production « d'opéras d'auteur », rares sont les compositions littéraires originales. Une exception notable : Richard Wagner. Il n'adapte pas un texte précis mais « syncrétise » un ensemble de sources littéraires qu'il se plaît, dans son autobiographie ou dans les confidences qu'il fait à ses correspondants, à mettre en résonance avec sa vie personnelle. L'élaboration de chacun de ses ouvrages est très longue. Elle part d'un « coup de foudre » suscité par une lecture, une rencontre.

Au cours de l'hiver 1841, à Paris, Wagner aurait été impressionné en même tant par les légendes de Tannhaüser et par celles de Lohengrin et Parsifal. Sept ans plus tard, lors d'un séjour estival à Marienbad, il lit le *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach. Il ébauche alors un schéma littéraire qui va se développer par l'apport successif de sources nouvelles, d'expériences personnelles (l'amour, la maladie), d'une réflexion philosophique. Près de Zurich, le jour du Vendredi saint de 1857, se produit une véritable identification narcissique avec Parsifal. De 1858 à 1860, tandis qu'il compose *Tristan und Isolde*, sa conception s'enrichit de l'idée schopenhaurienne de compassion. C'est alors qu'il adopte la tradition rattachant le Graal à la Passion du Christ, et que sa pensée s'ouvre à une nouvelle dimension théologique venue d'Orient, la métempsycose. Un scénario en prose est établi ; peuvent maintenant commencer, simultanément, et la composition musicale et l'écriture poétique du livret.

L'engagement poétique des musiciens qui élaborent et rédigent leurs livrets révèle enfin, de leur part, un intérêt particulier pour une langue, dans sa dimension sonore comme dans sa dimension symbolique, c'est-à-dire essentiellement national : c'est ainsi que Moussorgski, Debussy et Janáček ont délibérément recherché des correspondances avec la musique des langues russe, française ou tchèque. L'intérêt croisé pour la musicalité de la langue et la poétique de la musique fonde toute l'esthétique d'un Berlioz, qu'il écrive pour la voix ou pour l'instrument. Wagner s'est expliqué longuement sur ses formules prosodiques et linguistiques – onomatopées, assonances (les « racines qui riment »), allitérations... – qui, au même titre que l'assouplissement des carrures mélodiques, l'irrégularité des métriques, l'irrésolution des parcours harmoniques, assurent l'unité d'une véritable « prose musicale ».

L'élaboration musicale de leur texte pousse les compositeurs à prendre pour matériau la langue « naturelle ». Ce qui signifie, notamment pour le français, l'abandon des contraintes de la métrique et de la rime. Dans

Copyrighted material

Fervaal, Vincent d'Indy a recours au vers libre (1897), et Gustave Charpentier, dans *Louise* (1900), à la prose. Janáček se nourrit de travaux d'ethnologie musicale et linguistique, et inscrit sa démarche dans une volonté militante d'illustrer la langue tchèque : « Au moment de la composition de *Jenufa*, je buvais littéralement la mélodie des paroles [...] je ressentais une joie silencieuse devant la beauté de ces mélodies, la justesse et la force de leur expression. Je voyais bien plus profond dans l'âme de l'homme que j'écoutais parler, à travers la musique de ses mots. » Car, selon Berlioz, seul un musicien-poète peut réunir la musique du mot et la poésie du son : « La poésie est esclave du rythme qu'elle s'est imposé, la musique, non seulement est indépendante, mais c'est elle qui crée le rythme et qui, tout en le conservant dans ses éléments constitutifs, peut le modifier de mille manières dans ses détails. Et le mouvement, dont les auteurs de théories poétiques ne parlent jamais et qui seul peut donner au rythme son caractère, qui est-ce qui le détermine ? C'est le musicien. Car le mouvement est l'âme de la musique, et les poètes n'ont jamais songé seulement à trouver le moyen de fixer le degré de rapidité ou de leur lenteur convenable à la récitation de leurs vers. » Au-delà de l'opéra, la musique est ce qui permet la véritable poésie. Et, plutôt que de s'étonner qu'il existe des compositeurs librettistes, mieux vaudrait s'étonner qu'il n'existe pas encore des poètes musiciens.

Elizabeth GIULIANI

Voir aussi

• Wagner et l'art total
• De Gounod à Debussy

Copyrighted material

Musicien et « poète »

L'opéra étant par définition du théâtre – lyrique –, il n'est pas d'opéra sans scénario ou livret, qu'il s'agisse d'une pièce de théâtre préexistante, adaptée ou pas, ou d'un livret original. Un musicien n'ayant pas d'ordinaire les talents d'un dramaturge, il recourt le plus souvent à la collaboration d'un librettiste, encore que nombre de compositeurs, et non des moindres, aient été leurs propres librettistes. Ces collaborateurs sont des hommes de lettres dont l'envergure peut être infiniment variable : parfois d'authentiques poètes (ainsi Striggio ou Busenello, les librettistes de Monteverdi), ou des écrivains éminents (Hofmannsthal), plus fréquemment des auteurs dramatiques d'une notoriété modeste, ce qui n'est pas en soi un obstacle : il n'est pas nécessaire d'être un grand écrivain pour être un bon librettiste, la première vertu d'un livret n'étant pas la qualité littéraire, mais sa capacité à porter la musique, sinon même à la faire naître !

1. Réhabiter la parole

On constate en effet que les dons des compositeurs d'opéra ne s'épanouissent, le plus souvent, que par la médiation des librettistes. Mozart, à y bien regarder, est devenu pleinement lui-même grâce à Da Ponte. Le propre de ces auxiliaires est donc moins d'avoir du génie que de le faire naître chez ceux avec qui ils collaborent. On sait que ces derniers se montrent volontiers tyranniques à leur égard, les obligeant à remettre cent fois leur ouvrage sur le métier. C'est là moins une preuve d'autorité qu'un aveu de faiblesse, le signe d'une difficulté à cerner sa pensée musicale, à savoir exactement ce que l'on veut, le librettiste étant sommé en fait de le deviner.

Nous avons tendance aujourd'hui à situer le librettiste très au-dessous du compositeur. Rappelons que ce n'a pas toujours été le cas. Sous l'Ancien Régime, l'auteur du « poème d'opéra » est un personnage illustre, sinon l'auteur principal de l'œuvre, puisqu'on dit alors : « le *Don Giovanni* de Da Ponte, avec musique de W. A. Mozart ». Métastase (1698-1782), le poète impérial de la cour de Vienne, aux livrets sans cesse remis en musique tout au long du XVIII^{e} siècle, a connu une telle célébrité que Stendhal lui consacrait une biographie en 1814. Mais on ne s'étonnera pas que le compositeur, de son côté, tienne à affirmer sa suprématie. Alors, *prima la musica*, ou *prima la parola* ? C'était là, dès

Copyrighted material

1786, le sujet d'un opéra d'Antonio Salieri, c'est encore celui du merveilleux *Capriccio*, le dernier opéra de Richard Strauss (1942), dont le scénario allégorique pose admirablement le problème de la préséance du texte ou de la musique. Question vieille comme l'opéra, puisque concernant l'essence même du genre. Et querelle inévitable, bien que vaine, qui explique que les rapports des compositeurs et des librettistes aient presque toujours été conflictuels.

L'attitude de l'auteur du livret se révoltant contre la dictature du musicien peut se comprendre. Nombre de compositeurs sont incapables de concevoir un sujet, d'imaginer une histoire, une suite de situations. Et il n'est pas si facile de transformer une pièce de théâtre en livret, de réduire un volume à quelques pages entièrement dialoguées où airs, duos, chœurs sont distribués avec pertinence. « *Le Roi s'amuse* a trouvé sa véritable forme dans *Rigoletto* », a pu écrire Michel Butor. C'est dire que le resserrement dramatique effectué par Francesco Maria Piave sur la pièce de Hugo a permis à Verdi d'écrire un chef-d'œuvre, lequel a éclipsé son prétexte littéraire.

Le livret n'est donc pas de la sous-littérature. Il ne doit pas être jugé en lui-même, mais apprécié « en situation », dans son rapport avec la musique dont il est le vecteur, un peu à la manière du scénario d'un film, lequel est tout à la fois subalterne et capital. Et si la musique est sans conteste l'âme d'un opéra, c'est le texte qui lui donne son identité, son déroulement dramatique, ses enjeux. Il n'est pas raisonnable de l'ignorer, de ne vouloir entendre que la seule musique : une écoute qui le néglige est une écoute frivole, elle est appauvrissement et défiguration.

Rappelons ici que l'opéra est né de la parole : il voit le jour à Florence, en 1600, dès lors que les amateurs éclairés de la *camerata* Bardi privilégient l'écriture monodique aux dépens de la polyphonie, sauvegardant par là l'intelligibilité des paroles chantées. Monteverdi respecte strictement ce principe, de même que plus tard la prosodie de Lully épouse étroitement les vers de Quinault. Et quand, avec l'*opera seria*, vient le règne absolu du chant et que s'installe une manière d'indifférence vis-à-vis du « poème », l'opéra se voit menacé dans son existence même. Le scénario, le drame, s'effaçant par trop, il devient alors comme invertébré ; il n'est plus du théâtre mais tend vers la musique pure, au sens où l'on applique ce mot à la musique instrumentale.

2. Une mystérieuse alchimie

Bien que grosse de conflits potentiels, l'association du texte et de la

Copyrighted material

musique est ce qui permet à l'opéra d'exister. Mieux, un tel conflit est nécessaire parce que fécond, inépuisablement : c'est l'interaction de la musique et du « poème » qui fait l'opéra. Une mystérieuse alchimie s'opère alors, qui est l'univers lyrique lui-même. Compositeur et écrivain sont donc condamnés à s'entendre, à « composer », quel que soit leur souci (ombrageux) de défendre leur pré carré respectif. Les déclarations fracassantes n'y changent rien. Quand Gluck déclare que « la musique doit servir le poème », il veut seulement protester contre les excès de l'*opera seria* et du règne des castrats, et restaurer la vérité dramatique. Mozart rétorque que, à l'opéra, « la poésie doit être la fille obéissante de la musique ». Et, certes, ses opéras sont d'abord musique. Mais ils réalisent de fait une admirable synthèse, parce que l'intérêt humain de leur sujet, la richesse de leurs scénarios sont toujours considérables (en dirait-on autant des opéras de Haendel ?), de même que leurs personnages sont inoubliables. Mais il est vrai que ces derniers sont créés par la musique plus encore que par le texte : elle les approfondit, les pénètre d'humanité, bref les anime, au sens premier du mot, leur donne leur pleine réalité.

La musique a ainsi le pouvoir de magnifier le sens d'un texte, d'une situation dramatique, ce qui ne veut pas dire qu'elle se contente d'en rester là. Il peut lui arriver de nuancer ou de gauchir ce sens, voire de le contredire. Ainsi Néron et Poppée sont des êtres vils, médiocres, qui vivent un amour violemment sensuel, et parfois criminel : la musique de Monteverdi les rachète, les transfigure, les innocente, leur donne une paradoxale pureté. Ainsi encore, dans *Così fan tutte*, Mozart modifie en profondeur, par sa musique, le sens du livret de Da Ponte : il prête à ses héros un amour sincère et non pas feint, adoucissant par sa générosité la cruauté du jeu imaginé par Don Alfonso. Il y a là une authentique dialectique : texte et musique tiennent deux discours différents, mais aucun des deux n'annule l'autre, et de leur conjugaison naît une unité supérieure, la seule qui importe.

3. Des collaborations fécondes

Si elle est jalonnée de querelles entre compositeurs et librettistes, l'histoire de l'opéra est tout aussi riche en collaborations fameuses : celles de Lully et Quinault, de Mozart et Da Ponte (sur laquelle nous n'avons guère de documents), celles encore de Puccini avec Illica et Giacosa, d'Offenbach avec Meilhac et Halévy, voire de Gounod avec Barbier et Carré (il arrive en effet que des librettistes fonctionnent en couple : élaboration du scénario, de l'action dramatique pour l'un, responsabilité de l'écriture, de l'expression, bref de la « poésie » pour l'autre). Réussite encore, l'association d'Arrigo Boito et de Verdi pour *Otello* et *Falstaff* :

Copyrighted material

étant lui-même poète et compositeur d'opéra, Boito n'avait pas son pareil pour rédiger un livret dans la perspective d'une mise en musique.

Mais la collaboration phare reste sans aucun doute celle de Richard Strauss et d'Hugo von Hofmannsthal à laquelle nous devons nombre de chefs-d'œuvre, dont *Le Chevalier à la rose* et *Ariane à Naxos* : conjonction rarissime, parce que le librettiste est ici un très grand écrivain, poète et dramaturge. Sa rencontre avec Strauss lui a permis de se trouver définitivement. Il se convainc alors, lui qui n'ignore pas les récents travaux de Freud, que la parole seule, fût-elle dramatique, reste un moyen incomplet d'exprimer les profondeurs de l'être, que la musique peut dans ce domaine aller plus loin. D'où la relative docilité dont il fera preuve vis-à-vis de Strauss, sans abdiquer pour autant ses prérogatives : « Ce que vous m'avez demandé m'a fixé un but sans m'ôter la liberté ». Il sera pour le musicien un partenaire idéal, aux scrupules constants : « Je ne peux me permettre de concentrer le texte outre mesure : alors j'appauvris le sujet. Il me faut employer une précision extrême à trouver le juste milieu entre le trop et le pas assez. » Et il sait au besoin s'effacer, ou presque : ainsi, dans la scène de la présentation de la rose, le texte n'est plus qu'une trame infiniment ténue dont la musique vient remplir les jours, régnant en maîtresse quasi absolue dans une situation où elle seule peut exprimer l'ineffable.

La collaboration du musicien et du poète a revêtu au cours du temps des formes sensiblement différentes, contribuant par là à l'évolution du genre. À la fin du XVIII^e^ siècle, où ont régné un Apostolo Zeno et un Métastase, Gluck puis Mozart s'affirment, chacun à sa manière, compositeurs-dramaturges. Le XIX^e^ siècle a été celui, par excellence, des librettistes mais aussi, trop souvent, celui des livrets indigents, mal écrits, ou faits à la chaîne. Il a vu le règne de Scribe (1791-1861), infatigable fournisseur de livrets pour tous les compositeurs de son temps, des textes sans génie mais clairs, efficaces, et d'autant plus appréciés des musiciens qu'ils laissaient toute latitude à leur inspiration. Si la production lyrique apparaît alors variée, peu de sujets sont réellement originaux, des situations ou conflits types se répétant sous des habillages différents (ce qui est très sensible, par exemple, dans le domaine du mélodrame avec l'éternelle lutte, quelque visage qu'elle revête, de l'individu contre une autorité familiale, sociale, ou politique). Quand la musique ne parvient pas à donner vie à ces stéréotypes, le livret peut être rendu responsable de l'échec de l'opéra, avec quelque injustice. Car il peut y avoir de bons opéras sur des textes imparfaits, par la seule vertu de la musique. Ainsi les opéras de Massenet, toujours aimés du public des salles lyriques, sont écrits sur des livrets d'autant moins satisfaisants qu'ils sont adaptés le plus souvent de romans, et non de pièces de théâtre : de là des hiatus dans la construction dramatique, des « fossés chronologiques » fâcheux.

Copyrighted material

Hofmannsthal et, après lui, d'autres écrivains du XX^e siècle (d'Annunzio, Cocteau, Calvino) ont ouvert la voie à un renouvellement de l'opéra, lequel tend dès lors vers le théâtre musical. Le texte est maintenant de grande valeur, les situations d'une richesse exceptionnelle, tant symbolique qu'humaine. En même temps, ces livrets abandonnent le découpage traditionnel de l'opéra à numéros pour devenir des manières de conversations en musique. Écrits tout entiers en style récitatif, de tels opéras sont d'accès moins aisé que ceux des siècles précédents : ils requièrent du spectateur une attention soutenue et aussi, de préférence, la compréhension de la langue originale, ce qui n'est pas donné à tous.

Dans l'art lyrique, deux arts se fondent et se fécondent l'un l'autre, parce qu'ils se rendent « mutuels offices ». La parole, sans la musique qui la transfigure, ne serait que ce qu'elle est, comme les choses sans le soleil. Et la musique a besoin de la parole qui contribue à « l'informer », à lui donner un visage pleinement signifiant. L'essence du théâtre lyrique, c'est l'union des mots et des sons, de l'intelligible et du sensible. Conçu pour être mis en musique, un livret stimulera d'autant plus le compositeur qu'il sera de qualité. C'est la raison pour laquelle les très grands opéras sont toujours, sans exception aucune, ceux dont les textes offrent par eux-mêmes de la valeur. Compositeur et poète, s'ils veulent atteindre au chef-d'œuvre, sont donc condamnés à l'excellence, mais aussi et d'abord à l'entente, si possible cordiale plutôt que conflictuelle. « Le mieux, c'est quand un bon compositeur, qui comprend le théâtre, et qui est lui-même en état de suggérer des idées, se rencontre avec un judicieux poète, un vrai phénix. C'est alors qu'on ne doit pas s'inquiéter du suffrage des ignorants. » Ainsi s'exprimait Mozart dans une lettre à son père, le 13 mars 1781, pendant la composition de *L'Enlèvement au Sérail*.

Jean-Michel BRÈQUE

Voir aussi

• De l'opéra-comique au grand opéra
• Situation de Richard Strauss

Copyrighted material

Mythologie et histoire ancienne

Le règne de l'Antique est éternel. Comme la nature humaine qui, dans ses comportements les plus opposés, lui demande toujours sa caution : en plein vérisme, Mascagni écrira encore un *Néron* (1935), comme l'avaient déjà fait Monteverdi (*Le Couronnement de Poppée*, 1642), aux premiers temps de l'opéra, et, à l'époque de Verdi, Arrigo Boito (*Nerone*, 1924). L'empereur romain, dont Monteverdi s'était servi pour montrer la puissance de l'amour même sur une âme aussi monstrueuse, celui, tout à la fois artiste et meurtrier, dans lequel Boito voyait un fascinant exemple de l'union des contraires, devient chez Mascagni, le compositeur de *Cavalleria rusticana*, une illustration du thème « grandeur et décadence » : à la soif du pouvoir la plus insensée succède la mort la plus dérisoire. À chaque fois, Néron apparaît comme celui qui défie les normes humaines mais doit céder à la force du Destin.

1. Émotion et magie

L'opéra se nourrit ainsi de figures symboliques, que l'éloignement dans le temps a transformées en mythes, et qui sont donc aptes à incarner – magnifiées par le décor, le chant et la musique – les idées-forces que le librettiste tient à exprimer. C'est cette distance qui sublime ce qui fut simple geste ou simple sentiment d'homme et le fait échapper à un quotidien sans grandeur. Un fait divers atroce mais hélas banal – un meurtre d'enfant – devient, dans la grandeur barbare que lui confère le seul nom de Médée, un thème digne de l'opéra.

Mais c'est là, précisément, que surgit la difficulté : l'œuvre lyrique étant, par définition, une œuvre d'harmonie, les êtres franchement odieux ne lui conviennent guère. Il faut que le héros souffre lui-même pour que le spectateur puisse s'identifier à lui. Horreur et pitié : les deux immuables ressorts tragiques. Néron est saisi de douleur quand meurt dans ses bras celle qu'il aime. L'altière Cléopâtre de Massenet (dans l'opéra du même nom, en 1914) devient une pauvre femme épouvantée par l'agonie, et c'est pourquoi la grande plainte musicale qui accompagne sa mort va nous étreindre le cœur. Victime d'un destin qui l'a choisi au berceau, Œdipe s'acquiert d'emblée notre compassion. Et c'est, plus que tout autre, cette idée de fatalité qui va conduire l'opéra à se tourner vers l'Antiquité grecque et romaine pour lui emprunter certains de ses thèmes et de ses personnages.

Copyrighted material

Cette démarche possède un avantage évident. En travaillant sur une histoire archi-connue, le compositeur attend que le spectateur-auditeur réserve son attention aux aspects artistiques de son œuvre : adaptation de la musique aux personnages, technique des chanteurs, ampleur de l'orchestration. La mythologie grecque et l'histoire romaine étant familières à la plupart des pays qui s'intéressent à l'opéra, nul besoin de traduction. Les tempêtes orchestrales peuvent couvrir la voix, les plus folles vocalises distendre à l'envi les paroles sans nuire à l'intelligibilité de l'ensemble. En outre, la mythologie apporte avec elle le merveilleux, le fabuleux, l'irréel, tandis que l'histoire vient contenter le goût, propre au genre lyrique, des arrivées glorieuses et des défilés triomphaux. N'oublions pas en effet les costumes, qui, avec les décors, jouent un rôle clé dans la mission qui est celle de l'opéra : donner à admirer, avant de donner à penser.

2. L'Antiquité édifiante

Dès le premier opéra en date, ou ce qui peut être considéré comme tel, la mythologie fait son entrée en force : ce fut *Daphné* (*Dafne*, musique de J. Corsi et J. Peri sur un poème d'O. Rinuccini, 1598), tirée des *Métamorphoses* d'Ovide, œuvre qui devait devenir, avec ses *Héroïdes*, l'un des plus grands réservoirs de sujets lyriques. Pour les mariages princiers à l'occasion desquels on commandait ces ancêtres du genre, il fallait des thèmes dépourvus de tragique mais riches d'enseignements moraux : fidélité sans faille d'Orphée – à imiter ; abandon d'Ariane par Thésée, ou de Didon par Énée – à éviter ; poursuite de Daphné par Apollon – à fuir. La pratique du *lieto fine* (c'est-à-dire du happy end) permettait d'ailleurs de rassurer les spectateurs. Orphée retrouvait Eurydice, une biche remplaçait Iphigénie, Bacchus venait déifier Ariane. Le héros qui résiste au destin (Hercule, Œdipe, Ulysse, Prométhée) ou qui sacrifie à de nobles idées une passion passagère (Énée) a la préférence des auteurs, pour la leçon morale que l'on pourra tirer de son attitude. Jusqu'au xviiie siècle se succèdent ainsi les sujets mythologiques, souvent mis en musique à partir d'un même livret (Métastase en demeure le premier fournisseur) : pas moins de quatre-vingt-dix-huit ouvrages exploitent le thème de Didon et trente-neuf celui d'Énée.

3. Le Renouveau romantique

Le Romantisme sonne le glas de cette Antiquité édifiante, soigneusement édulcorée, où l'on se garde d'aller jusqu'à la mort des personnages. Tout va céder le pas aux nouveaux engouements : on découvre Goethe et Shakespeare, le Moyen Âge et les brumes nordiques. Et l'on se passionne pour la destruction du monde gréco-romain par les grandes invasions :

Copyrighted material

c’est ainsi que le personnage d’Attila retiendra l’attention de Verdi en 1846.

Dans ce grand remuement de références et d’idées, un nouveau mythe apparaît : Faust, incarnation de l’éternelle soif de connaissance qui entraîna le premier péché et continue, depuis, de torturer les hommes. Nouvel Hercule au carrefour entre le Bien et le Mal, nouveau Prométhée criant le désespoir de la créature privée de feu et la révolte de celui qui lui a, pour son malheur, révélé la clarté, Faust rajeunit les anciens mythes et suscite un tel nombre d’ouvrages – quarante-huit opéras et trente-neuf tragédies – qu’un parodiste, Leprévost, fera jouer, en 1869, un *Faut du Faust, point trop n’en faut...*

Pourtant le soleil éclatant du Sud, la solidité et l’équilibre méditerranéens tiennent bon face aux évanescences et aux rêveries germaniques. Surtout sous le premier Empire et dans les décennies qui suivirent, l’histoire ancienne continue à fournir des personnages emblématiques à l’opéra. Alexandre, Hannibal, Hadrien, Titus ou Scipion, des âmes exemplaires, porteuses de grandes idées : bravoure, obéissance au devoir, patriotisme et abnégation. Vercingétorix ou Spartacus incarneront, en des heures cruciales, la défense de la liberté. C’est *Carmen* contre *Faust*, mythe méditerranéen contre mythe germanique.

Avec l’héroïne de Bizet, la femme libre va surgir dans l’opéra, chassant ses sœurs soumises et victimes, Lucrèce, Pauline, Virginie. Sémiramis, Zénobie l’intrépide, Messaline, aussi sulfureuse que Théodora, Médée et Phèdre, Déjanire, Jaële, Judith, Cléopâtre bien sûr, puis Hérodiade, Clytemnestre, Électre séduisent désormais les librettistes. La femme incarne dès lors le destin (*fatum*) de l’homme, ce qui lui vaut précisément son nom de femme fatale.

Mais l’on ne renonce pas pour autant au type de la noble et vertueuse créature que le classicisme mettait au premier rang. Fou de Virgile, Berlioz n’hésite pas à violer la tragédie grecque en faisant se suicider Cassandre dans Troie en flammes (*Les Troyens*, composé entre 1856 et 1858), compromettant ainsi les *Agamemnon* ou les *Électre* qui suivraient puisque, sans le retour de Cassandre auprès du roi des rois, Clytemnestre n’avait plus aucun motif de tuer son époux. Massenet, de son côté, renouvellera le thème des vestales coupables et celui de Virginia, en campant le personnage de Postumia, l’aïeule de la fautive, qui la poignarde pour la soustraire au supplice (*Roma*, 1912).

Sans doute parce que le public s’est un peu lassé de l’horreur tragique engendrée par les fureurs de Phèdre ou de Médée, les librettistes vont se

Copyrighted material

mettre à lui proposer des héroïnes qu'il pourra prendre en compassion, les douces victimes des tristes élégies : Briséis, Héro, Sapho, Chloé, l'innocente Nausicaa. Cette tradition se continuera jusqu'aux opéras « magiques » de Richard Strauss composé sur des livrets fournis par l'érudit Joseph Gregor : *Daphné* (1938) et, d'après un projet de Hofmannsthal, *L'Amour de Danaé* (*Die Liebe der Danae*, composés entre 1938 et 1940 et créé en 1952), Danaé et sa pluie d'or, Daphné et sa métamorphose évanescente qui ne laisse plus d'elle que l'ondoiement d'une voix dans la stridulation des grillons.

4. Les deux démarches

Quels que soient les personnages sur lesquels ils portent leur choix, deux démarches se font jour parmi les librettistes. Ils peuvent rester fidèles au contenu du mythe ou de l'histoire : c'est le cas, parmi des milliers d'autres, de Tottola (*Ermione* de Rossini, 1819), de Cammarano (*Les Horaces et les Curiaces* de Mercadante, 1846), de Barbier et Carré (Psyché d'Ambroise Thomas, 1857). *L'Orestie* de Taneïev (sur un livret de Vinkstern, 1895), par exemple, débute, comme l'*Agamemnon* d'Eschyle, par le chant du veilleur qui guette les flambeaux annonciateurs du retour d'Agamemnon. À la musique d'enrichir ou d'approfondir, grâce aux pouvoirs de l'orchestre, les états d'âme les plus opposés : le cri de guerre d'Achille résonne formidablement quand Tippett vient à l'imaginer (*King Priam*, 1962, sur un livret du compositeur), tout comme fait frémir par sa sauvage beauté le hurlement « Orest ! » jailli des entrailles surhumaines d'Elektra (dans l'opéra du même nom de Richard Strauss sur un livret de Hofmannsthal, 1909). En face de ces paroxysmes, la Pénélope de Fauré, toute en délicates nuances, devient une élégante illustration de l'attente (sur un livret de Fauchois, 1913), et la Bérénice de Magnard, du noble renoncement (sur un livret du compositeur, 1911).

Mais, le plus souvent, les librettistes tiennent à renouveler l'enseignement que l'on a tiré jusqu'à eux des mythes dont ils s'inspirent. Chez Massenet, c'est Ariane elle-même (dans l'opéra du même nom sur un livret de Catulle Mendès, 1906) qui descend chercher aux Enfers sa sœur Phèdre, apportant à Perséphone ces roses qu'elle n'a plus revues depuis ses noces avec Pluton. Ce sont précisément des roses qui pleuvent, grandiose invention, dans l'*Héliogabale* de Déodat de Séverac (sur un livret de Sicard, 1910), pour, de l'amas de leurs légers pétales, ensevelir les conjurés. L'une des dernières *Ariane*, celle de Martinů (1961), entend nous apprendre que le Minotaure n'est autre que le double qui sommeille en chacun de nous. Plus austère, l'Œdipe d'Enesco (1936) affronte une autre question que celle de l'énigme traditionnelle : « Qu'est-ce qui est plus grand que le destin ? » Mais la réponse est identique : « l'homme ».

Copyrighted material

Le rire aigu de la Sphinge – une prouesse musicale et vocale – y accompagne alors un ultime défi : « L'avenir te dira si la Sphinge, en mourant, pleure de sa défaite ou rit de sa victoire ! »

Plus légers sont les jeux de l'opéra-comique : la Baucis de Gounod (*Philémon et Baucis*, sur un livret de Barbier et Carré, 1860), que Jupiter a rajeunie et qu'il poursuit de ses avances, fait promettre au maître des dieux, avant de se donner à lui, d'exaucer un vœu : « Vieillissez-moi d'abord, vous m'aimerez... après ! » et le dieu d'obtempérer. Andromède (*Persée et Andromède*, de Jacques Ibert sur un livret de Nino d'après Laforgue, 1929), loin de vouloir être délivrée par le bravache Persée de son monstre-gardien avec qui elle joue aux échecs, réussira à épouser ce dernier, quand – clin d'œil à *La Belle et la Bête* – une métamorphose inattendue l'aura transformé en beau prince. Quant à l'Ariane de Darius Milhaud (*Opéras-Minute*, sur un livret de Hoppenot, 1927), elle se débarrasse de Thésée, qu'elle abhorre, en l'enivrant et le laisse emmener Phèdre à sa place.

Un pas de plus et l'on en vient à mélanger les époques. Par simple esthétisme, Berlioz, dans la seconde partie des *Troyens*, fait dialoguer tendrement Énée et Didon – un des plus beaux duos de l'art lyrique – sur des paroles empruntées au *Marchand de Venise*. La commedia dell'arte fait irruption dans l'*Ariane à Naxos* de Richard Strauss (sur un livret de Hofmannsthal, 1912) lorsque la frivole Zerbinette essaie de consoler sa consœur antique. Ariane sera devenue, décidément, l'héroïne de prédilection : incarnant toutes les errances et toutes les solitudes, elle ouvre, l'une après l'autre, les portes des sept caches aux pierres précieuses (*Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas d'après le drame de Maeterlinck, 1907), tels les sept sceaux brisés de l'Apocalypse. Restons dans le château de Barbe-Bleue avec une autre Ariane, Judith, qui, dans l'œuvre de Bartók (*Le Château de Barbe-Bleue*, sur un livret de Béla Balàzs, 1918), parcourt les sombres couloirs d'un labyrinthe, celui de la Connaissance. Wagner, lui-même, en faisant descendre aux Enfers Arindal, le héros de ses *Fées* (écrit en 1833, créé en 1888), n'a pas hésité à se réapproprier, pour en nourrir son personnage, tout à la fois Orphée, Hercule, Persée et Bellérophon.

Il peut arriver enfin, à l'inverse, que la mythologie pénètre l'univers moderne, apportant ainsi une richesse de résonances que sait utiliser par ailleurs la psychanalyse. La superposition des époques est ici le fruit de l'hallucination ou de la folie. Dans *Le Roi Roger* (*Krol Roger* de Szymanowski, 1926), Dionysos entraîne dans une bacchanale délirante la cour du roi et jusqu'à la reine. Roger, resté seul, comprend qu'il ne peut chasser Dionysos et ses maléfices, parce que celui-ci est aussi indissociable de lui que sa vie même. Dans *Mort à Venise* (*Death in*

Copyrighted material

Venice de Benjamin Britten, d'après Thomas Mann, 1974), le héros, de plus en plus fiévreux, croit entendre tour à tour – et nous entendons réellement sur scène – les voix d'Apollon et de Dionysos, qui lui dispensent des conseils opposés : combat de l'ordre et du désordre, de la nuit et du jour, de la raison et de l'ivresse.

Mais le plus bel usage de la mythologie, dans l'art lyrique moderne, se trouve sans doute chez Stravinsky (*The Rake's Progress*, 1951). Tom le libertin agonise, veillé par Vénus, en compagnie d'Achille, d'Hélène, d'Eurydice, de Perséphone et de Pluton. Le mourant invite Orphée à chanter sur sa lyre, comme cela se pratiquait jadis lors des mystères de Byblos, le décès du bel Adonis. Fantasmagorie digne des anciens opéras baroques aux merveilleuses machines, qui mélangeaient les temps sans vergogne ? Ce n'est, au fond de sa cellule d'aliéné, que l'ultime obsession de celui que les maléfices de Nick Shadow (Old Nick : « le Diable » ; Shadow : « les ténèbres »), autre Méphisto, ont rendu fou.

Danielle PORTE

Voir aussi

• L'invention de l'opéra
• De l'opéra-comique au grand opéra
• Tradition et modernisme

Copyrighted material

Traductions : trahisons ?

Il est de bon ton, depuis deux ou trois décennies, de jeter l'anathème sur les opéras exécutés dans une langue différente de celle de la version originale. Pêle-mêle, les traductions (nous parlons bien sûr de celles destinées à être chantées et non des traductions littérales publiées par exemple dans les programmes de salle) seraient ringardes, donneraient une image erronée de la partition, et trahiraient les volontés du compositeur tout comme l'esprit de la musique. Qu'en est-il en réalité ? Quelques remarques préliminaires s'imposent.

1. Une situation étonnante

La première concerne l'ampleur du phénomène. Un exemple suffira, emblématique s'il en fut : après sa création parisienne le 3 mars 1875, c'est en italien que *Carmen* a été représenté pour la première fois sur les scènes de la péninsule mais également à Saint-Pétersbourg, Londres, Dublin, Athènes, Lisbonne, New York, Philadelphie, Buenos Aires, Santiago du Chili, Le Cap et Yokohama ! Traduit dans plus de vingt langues parmi lesquelles le slovène, le letton, l'estonien, l'ukrainien, l'hébreu et le japonais, le chef-d'œuvre de Bizet a fait carrière à travers le monde, pendant près d'un siècle, dans des langues autres que le français et c'est depuis une trentaine d'années seulement que le retour à l'original s'est imposé... et encore pas partout !

Car là réside le deuxième constat : conquête récente dans l'univers de l'opéra, la v.o. n'est pas encore de rigueur, loin de là. Si la France en a fait une règle ne supportant pratiquement aucune dérogation, l'Allemagne et l'Angleterre, pour ne citer qu'elles, continuent à programmer avec régularité *Le Barbier de Séville* ou *Faust* en allemand et en anglais. Berlin et Londres ont même un théâtre spécialisé dans les opéras traduits, respectivement le Komische Oper et l'English National Opera. La France, quant à elle, ne s'est mise que sur le tard à la version originale. En 1971, à l'Opéra-Comique, on donnait encore *Le Barbier de Séville* dans la traduction française de Castil-Blaze remontant à 1821 – on en était même à la 1 125^{e} représentation depuis 1884 ! –, et c'est en français que *Jenufa* de Janáček a été créé à l'Opéra de Paris en 1980 ! À l'heure où il est pourtant facile pour une salle de s'équiper d'un dispositif de surtitrage, les traductions continuent donc à jouir d'une certaine faveur, sans doute parce que de nombreux spectateurs du troisième millénaire, comme ceux

Copyrighted material

du XIX^e siècle et des premières décennies du XX^e, adorent comprendre ce qui se dit sans avoir à quitter des yeux ce qui se passe sur la scène...

De tout temps, les compositeurs ont été sensibles à ce désir de compréhension du texte et, pour la plupart, n'ont pas manifesté d'opposition de principe à la traduction de leurs ouvrages. Benjamin Britten la préconisait même pour les premières représentations tant la musique, dans son esprit, ne pouvait être appréhendée sans une parfaite compréhension du texte.

En revanche, chaque fois qu'ils l'ont pu, les musiciens ont cherché à s'arroger un droit de regard sur le travail du traducteur. Les exemples sont nombreux. Citons Donizetti avec *Lucie de Lammermoor* (créé en italien à Naples, traduit en français pour Paris), Wagner avec *Tannhäuser* (créé en allemand à Dresde, également traduit en français pour Paris), Massenet avec *Le Roi de Lahore* (créé en français à Paris, traduit en italien pour Turin), ou bien sûr Verdi, grand spécialiste du genre, aussi bien pour la traduction italienne de ses opéras français (*Les Vêpres siciliennes*, *Don Carlos*) que pour la traduction française de ses opéras italiens (*Macbeth*, *Le Trouvère*, *Aïda*, *Otello*, *Falstaff*...). Certes, il ne s'agit pas de simples traductions : chaque compositeur profite de cette « recréation » pour apporter des modifications à sa partition, supprimant ou ajoutant des airs ou des scènes entières. Mais de nombreux morceaux restent musicalement identiques, à la double croche près.

2. Problèmes de qualité

Où se situe alors le problème ? Pourquoi ce culte de la version originale et cet anathème jeté sur les traductions, surtout en France ? Réponse la plus évidente : les traductions ne sont pas de bonne qualité. Tous les compositeurs s'en sont plaints, à un moment ou à un autre de leur carrière. Jugeant la traduction française d'*Aïda* par Charles Nuitter (également signataire du livret français de *Tannhäuser*), Verdi la trouve « médiocre du point de vue scénique et musical ». « Bien sûr, précise-t-il, si le maître n'est pas là pour le surveiller, le poète n'a qu'une chose en tête : la rime, la phrase, etc. Mais ce ne sont pas ces éléments qui font les bonnes traductions. Il faut dire ce qui doit être dit et veiller à ce que les accents soient justes. Sans quoi la phrase musicale est altérée et perd son essence. » Et d'ajouter, faisant allusion à la première d'*Aïda* à l'Opéra de Paris qu'il dirige lui-même en 1880 : « En ce moment, toujours avec Nuitter, je travaille à la traduction destinée à la représentation qui m'est réservée. Du point de vue du style, la traduction ne sera pas bonne, mais elle sera excellente sur le plan scénique et musical. »

Copyrighted material

Peut-on mieux résumer la quadrature du cercle à laquelle se trouve confronté tout traducteur d'un livret d'opéra, quelle qu'en soit la langue ? Il lui faut adapter de nouvelles paroles à la ligne mélodique en respectant une accentuation des syllabes par définition différente, et restituer le caractère de chaque situation dramatique sans trop s'éloigner de la lettre du texte original ! Certains sont plus doués que d'autres pour cet exercice mais, pour avoir entendu, à la scène comme au disque, de nombreux opéras traduits, nous ne pouvons que déplorer ce qu'il faut bien appeler des « trahisons ».

Tantôt les nouvelles paroles conduisent à des altérations incongrues de la ligne mélodique (le célèbre « Ange si pur » de Fernand, dans *La Favorite* de Donizetti, devenu « Spirto gentil » dans la traduction italienne – à laquelle le compositeur n'apporta jamais sa caution – moyennant des modifications dans la valeur des notes, voire dans les notes elles-mêmes !), tantôt elles ne « coulent » pas avec la même fluidité (par exemple, le chant *sillabato* de l'air de Bartholo dans l'original italien du *Barbier de Séville*, que le français, l'anglais ou l'allemand, de par leur mode de phonation, ne pourront jamais respecter), tantôt elles affadissent la situation dramatique, quand elles ne la travestissent pas. Souvent, enfin, elles accumulent les platitudes et les redondances, voire basculent dans le ridicule.

Un exemple parmi cent : l'air du baryton dans l'adaptation française de *La Traviata*, représenté pour la première fois à Paris en 1864 puis sur toutes les scènes de l'Hexagone pendant plus d'un siècle. La phrase introductive en particulier, « Lorsque à de folles amours tu livrais tes plus beaux jours », prête inévitablement à sourire. Comme bien d'autres, ces traductions soulèvent en fait un problème crucial pour l'auditeur contemporain : celui d'une langue excessivement datée. C'est pour cette raison que l'English National Opera réclame régulièrement de nouvelles traductions anglaises, mieux adaptées à la sensibilité des spectateurs d'aujourd'hui.

3. Le changement de perspective

Même quand la traduction est bonne, se pose de toute manière une difficulté : tout changement de langue implique une modification de la perspective dans laquelle on envisage un ouvrage. Dans sa version originale, l'air de Philippe II dans *Don Carlos*, « Elle ne m'aime pas », rapproche le souverain des grandes figures de la tragédie française : Mithridate de Racine ou bien Ferrante dans *La Reine morte* de Montherlant. Dans sa traduction italienne, « Ella giammai m'amò », la souffrance du monarque ressort de manière plus humaine, plus

Copyrighted material

immédiate, plus démonstrative pour tout dire. Question d'accentuation, de couleur et de musique de la langue... sans qu'il soit nécessaire de trancher en faveur de l'une ou l'autre version. L'air de Philippe II est aussi magnifique en italien qu'en français ; tout simplement, ce n'est pas le même morceau que l'on entend (une problématique que l'on peut élargir à l'ensemble de la partition de *Don Carlos*). Peut-on parler de « trahison » dans ce cas ? Oui, si l'on considère que toute traduction, à commencer par celle d'un texte littéraire, est ipso facto une trahison, même quand Vigny s'attaque à Shakespeare ou Baudelaire à Edgar Poe !

Ce problème du changement de perspective est essentiel car il est indépendant de la qualité de la traduction. C'est le principe même que l'on accepte ou que l'on rejette. Et cette acceptation ou ce rejet sont très fortement conditionnés par les rapprochements qu'induit ladite traduction. Chantés en russe, *La Traviata* et *Werther* ressemblent à *Eugène Onéguine* tout comme *Carmen*, dans sa version italienne, tire vers *Cavalleria rusticana*. Inévitablement, la langue suscite, dans l'oreille de l'auditeur, des associations qui paraissent moins évidentes dans l'écriture musicale, impression encore renforcée par la question des écoles de chant. Si *Werther* en russe évoque *Eugène Onéguine*, n'est-ce pas aussi parce que les ténors russes chantent le rôle-titre comme ils chantent Lensky ? Si *Carmen* en italien évoque *Cavalleria rusticana*, n'est-ce pas aussi parce que les mezzos italiennes chantent le rôle-titre comme elles chantent celui de Santuzza ? On a beaucoup reproché au *Barbier de Séville* français de tirer vers l'opérette du second Empire. Le texte de Castil-Blaze, c'est vrai, et surtout le remplacement des récitatifs chantés par des dialogues parlés tout droit sortis d'un vaudeville y sont pour beaucoup. Mais il est tout aussi vrai que le *Barbier de Séville* était fréquemment confié à des chanteurs dont le répertoire ordinaire se situait du côté d'Hervé, Lecocq ou Planquette.

4. Pourquoi et pour qui ?

Une chose est certaine : nos grands-parents se posaient beaucoup moins de questions que nous. L'auraient-ils pu de toute manière ? Qui, en France, dans les premières décennies du XX^{e} siècle, connaissait la version originale italienne du *Barbier de Séville* ou de *La Traviata* ? Une minorité d'amateurs ayant les moyens de voyager. Les autres, ceux qui allaient à l'opéra à Bordeaux, Lyon, Marseille, Nice, Toulouse... en ignoraient tout, jusqu'à l'existence même ! Notre époque autorise les comparaisons et, sans pour autant idéaliser les livrets originaux – d'une qualité littéraire pour le moins inégale –, il faut bien reconnaître qu'elles tournent rarement à l'avantage de la traduction pour les raisons avancées plus haut.

Copyrighted material

Reverra-t-on alors un jour *Norma*, *Un bal masqué*, *Lohengrin* ou *Tosca* en français ? Pour l'instant, les théâtres se bornent à redonner leur chance aux traductions ayant inspiré aux compositeurs d'importantes transformations musicales qui, à elles seules, suffisent à justifier l'entreprise. Ce fut le cas, récemment, de *Lucie de Lammermoor* et du *Trouvère*, sans parler de l'*Orfeo* de Gluck que l'on représente et enregistre tantôt en italien, tantôt en français. Faut-il passer à l'étape suivante et opter pour la traduction hors de tout apport musicologique ?

La vraie question reste : pourquoi et pour qui ? Les mélomanes d'aujourd'hui sont habitués, du moins en France, à la langue originale. Le surtitrage est entré dans les mœurs et, même s'il ne rend pas toujours parfaitement justice à la lettre et à l'esprit du texte, il remplit diligemment son office. Le recours à la traduction ne peut donc se justifier que s'il ouvre de nouvelles fenêtres sur l'ouvrage : il faut, en clair, que ce que l'on y gagne compense ce que l'on y perd. Le français n'ajoute rien à *Tosca*, même dans une traduction plus moderne que celle de 1903. À titre expérimental, il serait intéressant, en revanche, de se pencher sur le *Falstaff* de Verdi dans sa version française, telle que représentée à l'Opéra-Comique en 1894, un an après la création milanaise. Arrigo Boito, plutôt que de confier la tâche à un autre, se chargea en effet lui-même, avec le concours de Paul Solanges, de la traduction de son propre livret (dans l'absolu, l'un des plus remarquables qu'ait connus l'art lyrique). Toute traduction, répétons-le, porte en elle un changement de perspective. C'est encore plus vrai dans un opéra comme *Falstaff*, où le mot est roi et fait jeu égal avec la musique. Le tout est de savoir, une fois encore, si l'on change pour le meilleur ou pour le pire...

Richard MARTET

Voir aussi

• Un nouveau lyrisme
• Verdi ou le théâtre en musique

Copyrighted material

6. Voix

Copyrighted material

Bel canto

Par bel canto on désigne trop souvent les esthétiques vocales les plus disparates, sans aucune pertinence musicologique. L'expression est ainsi employée dans un sens générique et familier pour qualifier l'opéra en général, quel qu'en soit le style, ou l'époque, afin de le distinguer de la musique symphonique ou religieuse. L'étymologie italienne, si elle vient à restreindre le champ culturel de cette dénomination, ne lui assigne que rarement un cadre temporel précis et s'accompagne, le plus souvent, d'une nuance péjorative. Le bel canto est alors assimilé à la vocalité exacerbée du chant italien, romantique ou vériste, dont le *contre ut* passe, souvent à tort, pour être le signe emblématique. L'expression même de bel canto, née de père inconnu, n'est apparue dans le langage que plus d'un siècle après l'émergence de l'esthétique à laquelle elle renvoie. C'est en effet au moment ou la poétique belcantiste, essentiellement liée à l'art des castrats, vient à s'estomper au profit du romantisme naissant que les nostalgiques de son âge d'or forgent ce qualificatif nouveau, comme on exhale un regret. Ainsi Stendhal en 1817.

Copyrighted material

Covent Garden, 1959: la soprano australienne Joan Sutherland dans le rôle-titre de «Lucia di Lammermoor». (Hulton Getty)

À l'époque de ce qu'aujourd'hui on appelle le bel canto, soit entre 1680 et 1820, l'usage est plutôt de parler de *buon canto*, expression relevée dans les célèbres *Opinioni*

Copyrighted material

de Pier-Francesco Tosi (1723). Castrat, pédagogue mais aussi compositeur, ce dernier développe une philosophie du chant indissociable du genre lyrique qu'il s'applique à servir : le bel canto originel. Cette esthétique marque une rupture avec celle qui dominait à la fin du siècle précédent, notamment à Florence au sein de la *Camerata*, où prévalait le *recitar cantando*, c'est-à-dire le discours affranchi des entrelacs de la polyphonie et un art de dire autant que de chanter, dont Jacopo Peri, Emilio de Cavalieri et Caccini devaient être les meilleurs artisans. Dans son son recueil *Le Nuove Musiche* (1602), ce dernier exposait les principes d'*il buon modo di cantare* que ses successeurs allaient quelque peu subvertir. D'une époque à l'autre, se dessineront les contours d'un style d'opéra nouveau, de profil baroque, le seul auquel il convienne d'accoler, rétrospectivement, l'appellation de bel canto.

1. Du « recitar » florentin au « cantar » baroque

La nouvelle donne musicale tient en un renversement des rapports entre chant et texte. Alors que le modèle de la tragédie grecque pesait sur l'opéra florentin, affirmant la supériorité platonicienne du mot sur le son, l'opéra baroque, tel qu'il apparaît et se développe ensuite à Rome, puis à Venise, libère progressivement la ligne vocale de la tutelle du mot. Au récitatif bientôt jugé plat et aride se substitue, dans les opéras d'un Stefano Landi ou d'un Luigi Rossi, l'*arioso* puis l'*aria* distincte du *recitativo secco* qui l'introduit. La création du théâtre des Barberini attise le goût pour le démonstratif, les scénographies somptueuses du Bernin offrant un magistral contrepoint aux efflorescences vocales. Monteverdi lui-même, influencé à ses débuts par l'éthique florentine, comme en témoigne notamment son *Orfeo* de 1607, inscrira son *Retour d'Ulysse dans sa patrie* (1641) tout comme son *Couronnement de Poppée* (1642) dans le sillage baroque, mêlant à son *canto spianato* proche de la diction poétique des pièces vocales ornées.

On n'aura garde, toutefois, de penser que la jubilation vocale érigée en principe par l'opéra baroque constitue alors une fin en soi. De l'ancienne éthique poétique et musicale on conserve au contraire deux principes fondateurs essentiels : l'expressivité, fondée sur l'imitation des sentiments traduite en *affetti* et la *sprezzatura* ou liberté du phrasé au service de cette expressivité. C'est très opportunément que Reynaldo Hahn inscrit au cœur de sa célèbre conférence sur le chant, *Comment émouvoir*, ses réflexions sur le bel canto originel et sa vocation expressive. Il y rappelle avec pertinence que la virtuosité du bel canto ne se réduit pas à la seule agilité acrobatique, mais suppose l'expression du sentiment par le jeu de la stylisation vocale, fondée sur « la qualité, le lié, la souplesse » d'un phrasé « malléable à l'infini » et capable d'épouser toutes les nuances du sentiment. Cet équilibre fragile entre exubérance vocale et influx émotionnel fera la grandeur du bel canto, de Rossi à Cavalli et Cesti, avant Scarlatti, Lotti, Porpora, Vinci, pour culminer avec Haendel dans les années 1720.

2. L'âge d'or haendélien et la décadence

Avec Haendel la gamme expressive du bel canto atteint un apogée, alors même que l'agilité virtuose est à son plus haut. On distinguera cependant ce qui, dans cette expressivité vocale, relève d'une expression codée, soumise à des formes plus ou moins stéréotypées, et ce qui s'apparente à un pathétique ou à une émotion plus spontanés.

La rhétorique baroque offre ainsi une gamme de figures obligées, d'essence descriptive, dont l'étendue et la variété sont quasiment sans limites, épousant tous les états d'âme et toutes les situations théâtrales. *Arie di paragone* où se disent les

Copyrighted material

correspondances de la nature et du sentiment, *arie di furore, di gelosia, di sdegno* pour traduire la passion contrariée, *arie di vendetta* ou *di tomba* pour clamer la vengeance ou se lamenter sur ses conséquences funestes. Mais à côté de ses formes emblématiques et hyperboliques du *canto figurato*, au demeurant sublimées par le génie d'un Haendel, il y a place dans les opéras de cette époque pour le pathétique des *largos* élégiaques comme pour la pureté des *cantabili* à fleur de lèvres, que les castrats contraltistes ombrent de leur timbre prégnant. De ces virtuoses, Stendhal rappelle opportunément qu'ils brillaient dans le *canto spianato*, exempt de fioritures, sensuel et porteur d'une indicible émotion.

Ce miraculeux équilibre entre extroversion et chant de l'âme trouve sa limite avec l'expansion décadente de la virtuosité, dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle. En réaction contre les coups que le souci de réalisme issu des Lumières porte à l'idéalisation baroque, les chanteurs suscitent alors une surenchère virtuose de plus en plus gratuite. L'exaspération technique l'emporte sur le souci expressif, le spectaculaire vide de sens appauvrit la densité humaine des ouvrages d'opéra. Le « toujours plus haut, toujours plus vite » signe la décadence d'un genre. La progressive disparition des castrats s'ensuit. Cette dérive vers un chant uniquement préoccupé de prouesses et d'hédonisme concourt à donner du bel canto une image réductrice, qui ne retiendra d'une esthétique que ses avatars les plus discutables. Il reste que, dans ses principes comme dans sa réalité, le bel canto baroque se meurt avec le XVIII^e^ siècle. Il appartiendra à Rossini de lui redonner vie et sens au cours des deux décennies qui suivront.

3. Rossini ou la renaissance belcantiste

Avec Mozart et contre Gluck, le compositeur de *Tancredi*, féru de chant, proclame l'assujettissement des mots à la musique et le refus de paraphraser de manière imitative les sentiments du texte théâtral, posant du même coup le principe d'un chant expressif, dédaigneux des effets extérieurs de l'émotion mais attaché à la susciter chez l'auditeur. L'ambition dépasse celle de l'opéra baroque, dont la volonté de stylisation du réel ne s'affranchissait pas du sens littéral du poème. Rossini affirme à ce propos que « l'expression de la musique n'est pas celle de la peinture, [...] elle ne consiste pas à peindre sur le vif les effets extérieurs des émotions de l'âme mais à les susciter chez qui l'écoute », ce qui est le principe même de l'esthétique des *affetti* propre au bel canto.

Dans les opéras sérieux, qui constituent la part la plus importante de la production rossinienne, le beau chant est donc inséparable des émotions qu'il cherche à susciter. On sait que le compositeur garde la nostalgie des castrats, en qui il voit non seulement d'éblouissants virtuoses mais aussi de vibrants interprètes capables de transmettre d'ineffables émotions. C'est à la voix féminine de contralto qu'il s'en remet pour prolonger l'art de ces chanteurs. L'ambiguïté sexuelle de ces voix de femmes aux graves profonds pérennise la volonté d'idéalisation et d'abstraction de l'époque précédente. Si le contralto se voit offrir les rôles de *prima donna* bouffe (Clarice de la *Pietra del paragone*, Isabella de *L'Italienne à Alger* ou Cenerentola), Rossini lui attribue par ailleurs les rôles d'adolescents au sein de ses œuvres sérieuses. Ce type de *contralto musico* est ainsi doté d'emplois nobles ou héroïques où il peut déployer une gamme étendue d'émotions, du lyrisme élégiaque à la ferveur extrovertie (Tancredi, Malcolm de *La Donna del lago*, Calbo de *Maometto II*, Arsace de *Semiramide*).

Il n'y a d'ailleurs pas lieu d'opposer, au plan de l'écriture vocale rossinienne, le *serio* et le *buffo*. Le compositeur, fidèle à l'héritage mozartien, s'emploie au contraire à

Copyrighted material

conférer à l'opéra sérieux l'animation des ensembles de l'*opera giocoso*, et à ses opéras légers la virtuosité ample et ornée, d'ordinaire réservée au style *serio*. Qu'il s'agisse des basses, des ténors ou des contralti, la rhétorique vocale est le plus souvent interchangeable. Seuls les rôles de composition de l'opéra bouffe se voient assigner un langage spécifique : la syllabisation rapide au service d'un comique de situation caractéristique de personnages comme Dandini et Don Magnifico de *La Cenerentola* ou Bartolo du *Barbier de Séville*. À ces derniers n'est dévolue que la dynamique du comique. La poétique musicale de Rossini ne se limitant pas à cet aspect particulier de son génie théâtral, il reste à envisager la part majeure de sa production, consacrée à l'expression du pathétique ou de l'épique, de la magie théâtrale ou de l'héroïsme stylisé, pour lesquels le musicien inscrit sa vocalité dans le droit fil du belcantisme virtuose et éloquent.

Le souci de caractérisation et d'expression primant, chez Rossini, sur la simple exubérance vocale, il importe ici de bien voir que la vocalité fleurie chère au compositeur n'est pas faite de la superposition d'enjolivures gratuites d'une ligne mélodique surchargée d'ornements et de variations. Les mélismes rossiniens sont la chair même de la mélodie et ce qui lui confère son pouvoir expressif en renforçant sa charge émotive. Lorsqu'il décide d'écrire lui-même ses ornements, au lieu d'en laisser le soin à des chanteurs parfois trop soucieux de se faire valoir, le compositeur revendique cette unicité de l'idée mélodique et de ce qui la sublime. Ce chant naît orné et c'est ce qui fonde l'éthique musicale belcantiste.

4. Le déclin

Avec le romantisme naissant, cette éthique est mise à mal par l'évolution du goût, le rejet des sujets mythologiques et, d'une manière générale, de l'idéalisation. La poétique des Schiller, Hugo ou Dumas appelle un nouveau style de chant accordé à une dramaturgie soucieuse de vérité plus immédiate, de passions exacerbées. Une déclamation davantage calquée sur la métrique du langage parlé, un accent plus mordant et – fait nouveau – un souci de vraisemblance dans la représentation des personnages d'opéra sont autant d'éléments incompatibles avec l'esthétique belcantiste. Le contralto travesti cède la place au ténor, l'ambiguïté sexuelle est abolie et avec elle la typologie vocale qui prévalait jusqu'alors. Les premiers romantiques, de Meyerbeer et Mercadante à Donizetti et Bellini, ont beau se montrer attachés à certaines formules belcantistes, principalement dans l'écriture des rôles féminins, la nouvelle donne dramatique contredit le principe d'idéalisation et les bases mêmes de l'équilibre vocal qui en était le garant. L'asymétrie de la phrase déclamée, la répartition inégale des accents et respirations, l'élévation des tessitures, le doublement de la ligne vocale par l'orchestre, l'abandon de la *colorature* dans les emplois masculins, entraînent un reflux de la vocalité ancienne et, partant, une raréfaction des interprètes capables de la servir.

Rossini prend conscience du hiatus se creusant entre un langage vocal fleuri – dont il avait commencé de prendre congé dès sa *Semiramide* de 1823 – et les influx romantiques dont son orchestre est animé. Le miracle de *La Donna del lago* (1819), où virtuosité transcendante et climat romantique s'alliaient superbement, fera bientôt figure de divine exception. Le réformisme du musicien n'est pas en cause. Ce dernier est en effet le contraire d'un conservateur, lui qui a opéré une totale refonte de l'opéra en métamorphosant le récitatif, en développant les scènes d'ensemble au détriment du découpage en airs séparés et donné à son orchestre comme à ses chœurs une ampleur nouvelle. L'abandon du *lieto fine* (dénouement heureux) au profit de finales tragiques dans ses opéras napolitains devait même lui attirer les foudres du public et provoquer son départ de Naples pour Venise en 1823. La carrière parisienne de Rossini conduira

Copyrighted material

Chanteur-acteur

Cela semble une évidence aujourd'hui : tout artiste lyrique se doit d'être un chanteur-acteur, voire un acteur-chanteur. Il s'en faut pourtant de beaucoup que cette polyvalence, qui semble aller de soi, ait été de tout temps admise dans l'univers de l'opéra ou qu'elle ne prête pas encore de nos jours à quelque confusion.

1. Les origines

Une première ambiguïté tient au fait que, par chanteur-acteur, on a longtemps désigné des individualités remarquables tels Chaliapine ou Maria Callas, que leurs dons plaçaient au-dessus du commun, et qui rachetaient par leur génie propre les faiblesses d'un opéra essentiellement préoccupé de plaisir vocal, de fastes visuels ou musicaux, mais rarement de théâtre.

Les origines italiennes du genre pimentent au demeurant ce paradoxe. Né du madrigal lyrique bientôt sublimé par les volutes du chant orné, l'opéra italien semble a priori tout entier dévolu à l'expression vocale, sans autre fin que le plaisir de l'oreille et du cœur. Or il se trouve que l'Italie est aussi un théâtre à ciel ouvert et que tout, dans sa langue comme dans la manière de la chanter et de la vivre, appelle le geste et une forme d'expression qu'il faut bien qualifier de théâtrale. Cet atavisme, s'il trouve à s'épanouir dans l'*opera buffa*, un peu à la manière de la commedia dell'arte, a longtemps été figé dans les stéréotypes de l'opéra baroque. Avec ses machineries délirantes, sa frénésie décorative et ses prouesses vocales, ce dernier a certes offert de prodigieux spectacles musicaux mais la personnalité des interprètes s'y mesure à l'aune de la virtuosité des castrats, dont la voix constitue à elle seule un théâtre. Le concept de chanteur-acteur n'a pas ici de pertinence.

2. Mozart

Opérant la synthèse de la germanité et de l'italianisme, de la musique et du théâtre, de la vocalité et de la peinture psychologique, Mozart nous offre en revanche un parfait terrain de réflexion. Pourtant, il n'est pas sûr qu'il ait toujours rencontré les chanteurs les mieux dotés sur le plan théâtral, à l'exception peut-être de l'excellent Luigi Bassi, son premier Don Giovanni, ou de Francesco Benucci, Leporello et Figaro de rêve,

Copyrighted material

« chacun de ses pas semblait contenir de la musique ». Wagnérienne, éloquente et éclectique, Ernestine Schumann-Heink, quant à elle, décline l'éventail de ses talents, de la scène allemande à Broadway, en un temps où une Lili Lehmann chante tout le répertoire de façon parfaite, mais ne fait que chanter. Mais c'est sans conteste Fedor Ivanovitch Chaliapine qui – de Saint-Pétersbourg et Moscou à Paris et Londres, plus difficilement à New York où sa façon de recréer chacun de ses rôles sera jugée excessive – impose la figure emblématique du chanteur-acteur. Acteur né, admirable chanteur, il justifierait à lui seul l'intitulé de cette étude.

Sur la scène américaine comme à l'écran, Géraldine Farrar jouait en revanche de son physique d'exception et de sa nature de comédienne pour promouvoir un talent de chanteuse plus inégal. Et le sex-appeal de Maria Jeritza ne peut masquer le fait que sa contemporaine Lotte Lehmann, si elle ne possédait pas le même pouvoir de séduction, savait allier le bien-chanter à un jeu tout aussi intense. Autre vedette de l'écran, Lawrence Tibbett domine son temps à la fois par sa stature de comédien et par ses talents de chanteur : il fut un incomparable Iago et un Boccanegra de légende. Plus près de nous, les scènes d'opéra gardent l'empreinte d'artistes inoubliables : Jon Vickers, par exemple, ou des sopranos aussi envoûtantes que Leonie Rysanek, voire une Gwyneth Jones.

Deux cantatrices viennent clore le cycle de ces interprètes de légende : Magda Olivero et Maria Callas. La première, vériste noble par excellence, notamment dans le rôle d'Adrienne Lecouvreur, sut conjuguer au plus haut niveau un art vocal exceptionnel et un jeu inspiré. Maria Callas, quant à elle, parvint à unir, en Tosca comme en Médée, en Traviata comme en Norma, le chant d'école retrouvé, le geste noble et ce feu intérieur qui embrase et transfigure.

Chanteurs-acteurs ? Tous les interprètes s'efforcent désormais de jouer le mieux possible tout en veillant à chanter de manière très professionnelle. Mais l'univers lyrique est suffisamment divers pour que les voix, les pures voix, puissent encore s'y épanouir par elles-mêmes.

Jean CABOURG

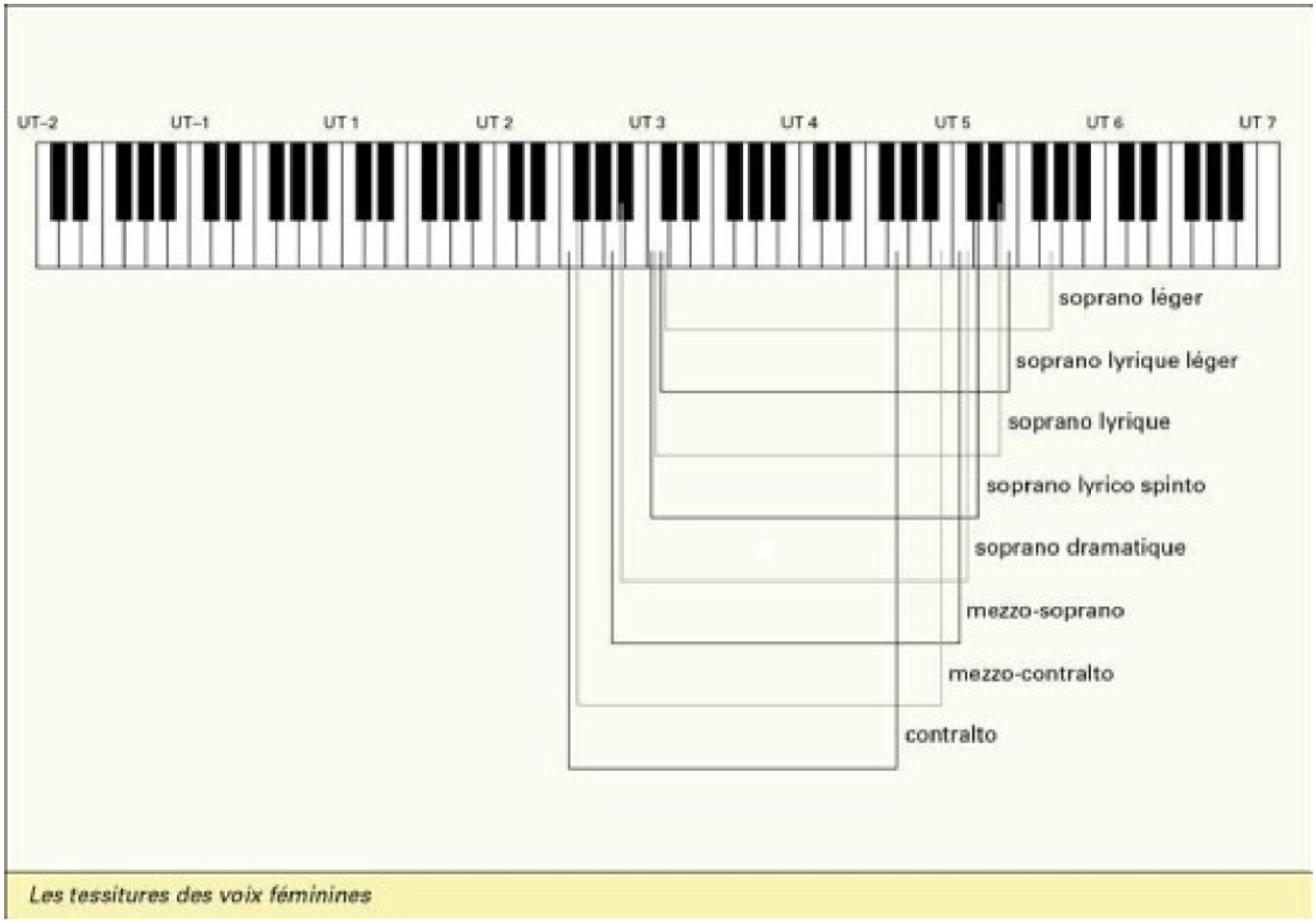
Voir aussi

• Mozart et l'avènement du théâtre lyrique
• Wagner et l'art total
• Verdi ou le théâtre en musique
• Stars du lyrique

Copyrighted material

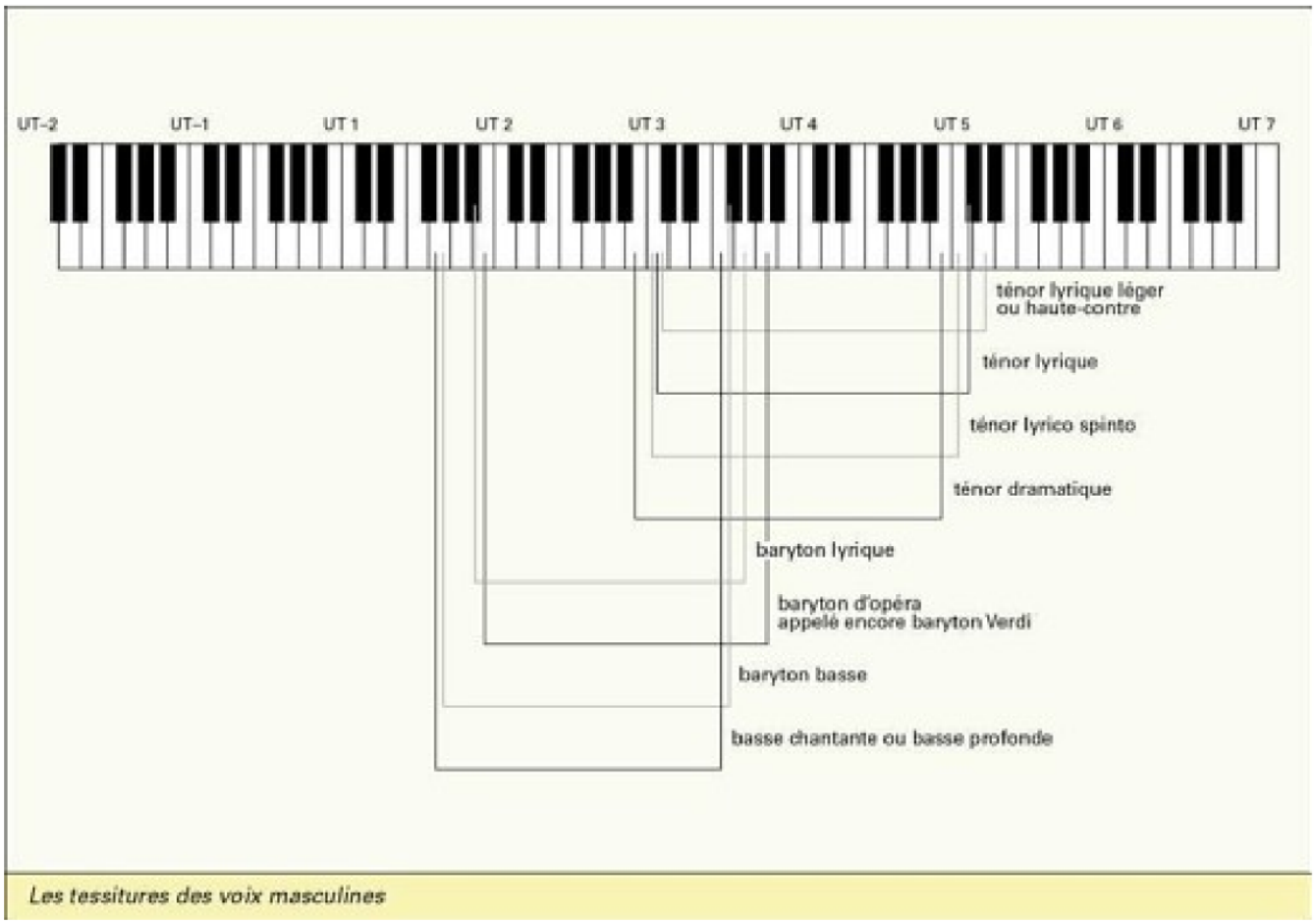
Distribution vocale

Elle est jeune et belle, elle sera soprano. Il est jeune et beau, il sera ténor. Ils s'aiment et devraient avoir l'avenir pour eux. Mais un troisième, dont l'ardeur amoureuse pour la première n'est pas payée de retour, perturbe la quiétude du couple. À tout le moins se pose-t-il en trublion. Il sera baryton. Au XIX^{e} siècle, l'image de ce trio opératique est si rebattue qu'elle en devient cliché, et l'on pourrait multiplier à plaisir les exemples : Léonore-Florestan-Pizarro (*Fidelio*, Beethoven, 1814), Agathe-Max-Caspar (*Le Freischütz*, Weber, 1821), Elsa-Lohengrin-Frédéric (*Lohengrin*, Wagner, 1850), Mireille-Vincent-Ourrias (*Mireille*, Gounod, 1864), Desdémone-Otello-Iago (*Otello*, Verdi, 1887), Floria-Mario-Scarpia (*Tosca*, Puccini, 1900), Rosario-Fernando-Paquiro (*Goyescas*, Granados, 1916), et tant d'autres encore. Il est pourtant des exceptions dans la distribution de ce ménage à trois bien rodé. Les figures antithétiques constituées par Harald et Armel (*Gwendoline*, Chabrier, 1886), par Wozzeck et le Tambour-Major (*Wozzeck*, Berg, 1925) voient s'affronter un baryton dans le premier cas à un ténor dans le second, ce qu'il est toujours possible d'expliquer par la silhouette bien campée des personnages : Harald le Scandinave, Wozzeck l'antihéros.



Les tessitures des voix féminines

Copyrighted material



Les tessitures des voix masculines

1. Les principaux types de voix

Il n'en reste pas moins avéré que jeunesse, pureté, fraîcheur et beauté font bon ménage avec les voix aiguës, soprano ou ténor. En témoignent les rôles-titres d'*Alfonso et Estrella* (Schubert, 1823) ou de *Béatrice et Bénédict* (Berlioz, 1862), de *Ciboulette* (Hahn, 1923) ou de *Candide* (Bernstein, 1956). Mozart fait de ses ténors de jeunes nobles ou de jeunes héros (Mithridate, Idoménée, Belmonte, Ferrando, Titus, Tamino) ; tandis que la prédilection qu'il manifeste pour les voix de sopranos, dotées d'une remarquable diversité de caractères, d'expressions et d'écriture, est probablement unique dans tout le répertoire – et ce qu'il s'agisse d'héroïnes (Constance, Pamina, Donna Anna, Elvire, Fiordiligi), de soubrettes et de paysannes (Blonde, Suzanne, Zerline, Despina) ou de nobles dames (la Reine de la nuit, la Comtesse). Strauss saura d'ailleurs s'en souvenir (la Maréchale et Sophie, *Le Chevalier à la rose*, 1911 ; le Jeune Compositeur, *Ariane à Naxos*, 1912), lui chez qui les femmes, y compris les travestis (Octavian, mezzo, toujours dans *Le Chevalier à la rose*), se plaisent à mener le jeu.

Les mezzos sont plutôt réservées aux mères : Fidès (*Le Prophète*, Meyerbeer, 1849) et Azucena (*Le Trouvère*, Verdi, 1853), Hérodiade (rôle-titre, Massenet, 1881) et Clytemnestre (*Elektra*, Strauss, 1909). Ou aux suivantes : Brangäne (*Tristan*, Wagner, 1857), Emilia (*Otello*). Alliées aux sopranos, on les retrouve dans des rôles de même profil : les sœurs (Dorabella, *Così fan tutte*, Mozart, 1790), les rivales (Fenena, *Nabucco*, Verdi, 1842), les divinités (Walkyries, *Ring*, Tétralogie de Wagner, 1852-1874), les enfants (*Hänsel et Gretel*, Humperdinck, 1893). Même constat avec les altos, également femmes âgées et mères (Erda, *L'Or du Rhin*, 1854 ; Geneviève, *Pelléas et Mélisande*, Debussy, 1902) ou nourrices (Euryclée, *Pénélope*, Fauré, 1913 ; la Nourrice, précisément, de *La Femme sans ombre*, Strauss, 1919). Plus rarement devineresses (Ulrica, *Un bal masqué*, Verdi, 1859) ou personnages à caractère

Copyrighted material

burlesque (Mrs. Quickly, *Falstaff*, Verdi, 1893).

Soupirant devant le déclin des castrats, Rossini s'attache à ce qui lui semble leur correspondre le mieux, et ce sont les altos (voire mezzos), travestis ou non, qu'il choisit pour héroïnes : Isabella (*L'Italienne à Alger*, 1813) et Tancrède (rôle-titre, 1813), Rosine (*Le Barbier de Séville*, 1816), et Angelina dont les sœurs sont de façon très révélatrice soprano et mezzo (*Cenerentola*, 1817). Dernier emploi, et non le moindre : à femme exceptionnelle, par son caractère ou sa destinée, voix exceptionnelle. Carmen l'indépendante (rôle-titre, Bizet, 1875), Dalila la perfide (*Samson et Dalila*, Saint-Saëns, 1877), Charlotte la raisonnable (*Werther*, Massenet, 1892), Padmâvatî l'héroïque (rôle-titre, Roussel, 1918), Lucrèce la loyale (*Le Viol de Lucrèce*, Britten, 1946), ou Flora le médium (*Le Médium*, Menotti, 1946) sont toutes des mezzos-altos.

Même si Strauss les aime peu (Narraboth, le Chanteur, Bacchus, l'Empereur n'ont pas de poids), les ténors ont le beau rôle, eux dont les noms fleurissent en lettres d'or au XIX^e^ siècle et que flatte l'opéra italien. Mais les barytons ne sont pas en reste : *Don Giovanni* (Mozart, 1787), *Guillaume Tell* (Rossini, 1829), *Pelléas* (Debussy, 1902), *Cardillac* (Hindemith, 1926), *Mathis le peintre* (Hindemith, 1938), *Le Prisonnier* (Dallapiccola, 1949), *Saint François d'Assise* (Messiaen, 1983) les honorent d'aussi belle manière. En dehors de Don Giovanni, ils sont valets ou seconds chez Mozart (Leporello, Masetto, Guglielmo, Papageno) malgré la figure emblématique de Figaro (*Les Noces de Figaro*, 1786, et bientôt *Le Barbier*, 1816). Il leur arrive d'incarner des figures sombres : Basile (*Le Barbier*), Alberich (*L'Or du Rhin*), Escamillo (*Carmen*), Scarpia (*Tosca*) ; sages parfois (le Prophète, *Salomé*, Strauss, 1905). Verdi, qui soigne particulièrement les voix masculines graves, fait des barytons des tyrans politiques ou paternels (Nabucco, Macbeth, Rigoletto, Germont, Boccanegra, Posa, Iago, Falstaff). De son côté, Wagner impose à ses héros *Heldentenor* (Tannhaüser, Tristan, Siegfried) comme à ses *Heldenbariton* (le Hollandais, Telramund, Klingsor) des impératifs inédits de puissance sonore et de présence scénique, en parallèle avec les prouesses des sopranos dramatiques (Isolde, Brünnhilde, Kundry) : fortes voix pour forts caractères.

Aux basses enfin les âges mûrs et les caractères réfléchis. Des vieillards, des aïeux : Daland (*Le Vaisseau fantôme*, Wagner, 1843), Colomb âgé face à Colomb plus jeune, interprété par un baryton (rôle-titre, Milhaud, 1930). Des représentants de l'ordre moral ou de la sagesse : le Commandeur (*Don Giovanni*), Sachs (*Les Maîtres Chanteurs*, Wagner, 1868), Don Quichotte (*Les Tréteaux de Maître Pierre*, Falla, 1923). Des hommes d'église, de foi : Zaccaria (*Nabucco*), le Grand Inquisiteur (*Don Carlos*, Verdi, 1867), Dossifei (*La Khovantchina*, Moussorgski, 1880), Tirésias (*Œdipus Rex*, Stravinsky, 1927). Des souverains, qui sont légion à l'opéra : Sarastro (*La Flûte enchantée*, Mozart, 1791), Marke (*Tristan*), Philippe II (*Don Carlos*), Boris Godounov (rôle-titre, Moussorgski, 1874), Gurnemanz (*Parsifal*, Wagner, 1882), Barbe-Bleue (*Ariane et Barbe-Bleue*, Dukas, 1907 ; *Le Château de Barbe-Bleue*, Bartók, 1918), Œdipe (rôle-titre, Enesco, 1936). À l'opposé, on trouve les basses-bouffes, réservées aux plaisantins ridicules : Uberto (*La Servante maîtresse*, Pergolèse, 1733), Bartholo et Basilio (*Le Barbier*), Don Pasquale (rôle-titre, Donizetti, 1843), Sirocco (*L'Étoile*, Chabrier, 1877), Ochs (*Le Chevalier à la rose*), Inigo (*L'Heure espagnole*, Ravel, 1911). Certains timbres sont d'ailleurs accusés au point d'influencer la composition de personnages, tel le trial s'employant aussi à traduire le comique ou le populaire : Bertrand (*Le Déserteur*, Monsigny, 1769), Ali (*Zémire et Azor*, Grétry, 1771), Cochenille et Frantz (*Les Contes d'Hoffmann*, Offenbach, 1881), Guillot (*Manon*, Massenet, 1884), Schmidt (*Werther*, Massenet, dans la version retouchée de 1902), *Fortunio* (rôle-titre, Messager, 1907).

Copyrighted material

Quant au diable, il lui arrive d'être un ténor : Méphisto (*Docktor Faust*, Busoni, 1925), Heinrich (*L'Ange de feu*, Prokofiev, 1927), le Diable (*Angélique*, Ibert, 1927). Ou bien encore un baryton : Nick Shadow (*The Rake's Progress*, Stravinsky, 1951), Satan (*Le Paradis perdu*, Penderecki, 1978). Quand ce n'est pas une basse : Méphisto (*Faust*, Gounod, 1859), Bertram (*Robert le Diable*, Meyerbeer, 1831), le Diable (*Griselidis*, Massenet, 1901). À moins qu'il n'hésite entre ces deux derniers registres : Méphisto (*La Damnation de Faust*, Berlioz, 1846), la quadruple intervention de Lindorf-Coppelius-Dapertutto-Docteur Miracle (*Les Contes d'Hoffmann*). Samiel fait exception en se limitant à un simple rôle parlé (*Le Freischütz*).

2. L'école baroque italienne

Mais retournons en arrière. L'école baroque italienne offre aux jeunes guerriers ou héros du *dramma per musica* des voix aiguës de soprano et d'alto, au mépris de toute correspondance entre le sexe du personnage et celui de son interprète. Les castrats surpuissants s'accordent tous les privilèges, y compris celui de donner une voix de soprano à Néron ou d'alto à Otton (*Le Couronnement de Poppée*, Monteverdi, 1642), de mezzo ou d'alto aux rôles-titres de *Rinaldo* (1711), *Tamerlano* (1724) et *Orlando* (1733) de Haendel, ou bien encore de jouer Ottavia (*Poppée*) et Cléopâtre (*Giulio Cesare*, Haendel, 1724) en travesti. Les ténors et les basses campent des hommes âgés ou comiques, sages ou puissants tels Charon et Pluton (*Orfeo*, Monteverdi, 1607) ou Sénèque (*Le Couronnement de Poppée*). Pourtant, c'est bien un ténor qui joue les rôles-titres d'*Orfeo* et du *Retour d'Ulysse dans sa patrie* (1640) de Monteverdi, d'*Egisto* (1643) et d'*Ormindo* (1644) de Cavalli – mais aussi d'Arnalta, la nourrice travestie de *Poppée*. Plus tard, conformément à une tradition déjà ancienne, le prince Idamante sera créé par un castrat soprano (*Idoménée*, Mozart, 1781). Tandis que le courant français, largement réticent devant les castrats (l'*Orfeo* de Gluck est castrat alto à Vienne en 1762, mais ténor à Paris en 1774), oppose le haute-contre à la basse-taille. Au premier, des héros mythologiques ou marquants : Renaud (*Armide*, 1686) et les rôles-titres de *Persée* (1682) et *Phaéton* (1683) de Lully, Hippolyte (*Hippolyte et Aricie*, 1733), Castor (*Castor et Pollux*, 1737), et les rôles-titres de *Dardanus* (1739) et de *Zoroastre* (1749) de Rameau. À la seconde reviennent des figures nobles ou accompagnant les premiers rôles : Celenus (*Atys*, Lully, 1676), Huascar (*Les Indes galantes*, Rameau, 1735), Thésée (*Hippolyte*), Pollux (*Castor*). Les femmes sont présentes avec des personnages d'envergure : Armide (rôle-titre), Médée (rôle-titre, Charpentier, 1693), Phèdre (*Hippolyte*), Télaïre (*Castor*).

3. Le travestissement

De tout temps l'opéra perpétua le goût du travestissement et de l'équivoque qu'il suscite. Il symbolise la jeunesse : Chérubin (*Les Noces de Figaro*, mezzo), Roméo (*Les Capulets et les Montaigus*, Bellini, 1830, alto), Urbain (*Les Huguenots*, Meyerbeer, 1836, alto), Gontran (*Une éducation manquée*, Chabrier, 1879, soprano), le Prince (*Cendrillon*, Massenet, 1899, soprano). Il personnifie des animaux : une Grenouille (*Platée*, Rameau, 1745, haute-contre), un Renard, un Coq et un Chien (*La Petite Renarde rusée*, Janáček, 1924, sopranos et mezzo). Ou bien encore il souligne le comique de certains rôles : Orlofsky (*La Chauve-Souris*, J. Strauss fils, 1874, mezzo), la servante Mavra (rôle-titre, Stravinsky, 1922, ténor). L'Inspecteur de police en ténor suraigu (*Le Nez*, Chostakovitch, 1930) ou le Chef de la police secrète en soprano colorature effrénée (*Le Grand Macabre*, Ligeti, 1978) traduisent une volonté de dérision évidente. Pour ne pas parler de Rossini, déjà cité.

Copyrighted material

4. Échanges, polyvalences, adaptations

Mais l'art ne serait pas l'art s'il se limitait à la simple application d'une recette de cuisine. La question « quel type de voix pour quel type de personnage ? » ne saurait se satisfaire d'une réponse immédiate ni même définitive sans être hasardeuse voire erronée, tant sont déterminants le rôle du timbre, de la puissance, de la tessiture et de l'écriture d'une part, le poids des époques, des pays, des esthétiques et des modes d'autre part – d'où la surprise que l'on peut éprouver parfois devant des renseignements a priori divergents. Et les exceptions ne sont certes pas innocentes. On a constaté des intervertions fréquentes entre sopranos et mezzos, mezzos et altos, barytons et basses : Dalila (mezzo-alto), Charlotte (soprano-mezzo), Rosine (alto à l'origine, reprise par les sopranos dramatiques puis les sopranos légers avant les mezzos !), Boris Godounov (baryton-basse) sont quelques exemples parmi beaucoup d'autres. D'autant plus qu'un chanteur bénéficiant d'une étendue vocale et d'une richesse de timbre exceptionnelles peut se permettre d'embrasser plusieurs rôles aux types vocaux éloignés. Il arrive aussi qu'une voix unique soit amenée à incarner plusieurs personnages au sein d'une même œuvre : Giulietta-Olympia-Antonia (Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann*, outre le Diable déjà cité), le Feu-la Princesse-le Rossignol ou l'Arithmétique-la Rainette (Ravel, *L'Enfant et les sortilèges*, 1925).

Les curiosités possibles de distribution, qui sont autant d'exceptions (absence de femmes dans *Le Jongleur de Notre-Dame*, Massenet, 1902 ; ou d'hommes dans *Suor Angelica*, Puccini, 1918), n'empêchent pas pour autant l'adéquation vocale des protagonistes en fonction de leur âge et de leur poids dans l'action. Conseillons donc prudence et modestie : il est indispensable de se renseigner sur l'étendue et la catégorie des voix, d'autant plus que les compositeurs n'indiquent jamais l'attribution vocale des rôles en tête de leurs ouvrages. Aux chanteurs à s'adapter sur le terrain, aux curieux à goûter toutes les richesses de ces adaptations.

Sophie COMET

Voir aussi

• Castrats et cantatrices
• Interprètes de légende
• Stars du lyrique

Copyrighted material

Enrico Caruso, le plus célèbre ténor de son temps, dans l'opéra de Verdi «Rigoletto» en 1900. (Hulton Getty)

1. Deux chanteurs d'exception

Le premier, Fiodor Chaliapine, est né en 1873 dans une famille très pauvre et a commencé par exercer toutes sortes de métiers, cordonnier, menuisier, potier, avant de se faire engager comme figurant, puis comme choriste, dans des troupes itinérantes. Il vagabonde d'emploi en emploi, débardeur sur la Volga, puis employé aux Chemins de fer transcaucasiens, se liant d'amitié avec un certain Alexis Pechlov – qui se fera bientôt connaître sous le pseudonyme de Maxime Gorki. Il étudie le chant en autodidacte, au hasard de précaires engagements ; il parvient même à intégrer la troupe d'un petit théâtre où sa belle voix de basse, souple et bien timbrée, est remarquée, un soir, par la sœur du compositeur Mikhaïl Glinka. Finalement, il est engagé, sans vraie formation, dans la troupe du Théâtre Marie à Saint-Pétersbourg. Il a vingt et un ans. Il commence par tenir de petits rôles, tant bien que mal. En 1896, il chante à la foire de Nijni-Novgorod et y rencontre un mécène, Mamontov, qui, frappé par sa voix splendide et son instinct dramatique, l'invite à rejoindre la jeune troupe qu'il a fondée à Moscou.

Chaliapine va alors se révéler. Méphisto du *Faust* de Gounod, Ivan Soussanine d'*Une vie pour le tsar* de Glinka, Dossiféi de *La Khovanchtchina* de Moussorgski, il impose ses personnages autant par sa voix de basse et son autorité scénique que par le soin scrupuleux qu'il accorde à la préparation de chaque rôle. Se liant d'amitié avec Rimski-Korsakov, puis avec Rachmaninov (qui lui enseigne les rudiments de la science musicale), Chaliapine progresse à pas de géant et devient bientôt une vedette connue dans toute la Russie – et hors de Russie dès 1901, quand il est invité à la Scala pour chanter le rôle-titre du *Mefistofele* de Boito sous la direction de Toscanini, avec Caruso dans le rôle de Faust. En 1904, il obtient un triomphe dans la reprise du *Boris Godounov* de Moussorgski, qu'il fait ainsi renaître après des années d'oubli. Il sera désormais lié à ce rôle, qu'il sera appelé à interpréter dans le monde entier, de Paris à New York et de Milan à Londres ou Monte-Carlo, un théâtre qu'il affectionne tout particulièrement et où il reviendra chaque année à partir de 1905, y créant même, en 1910, le *Don Quichotte* de Massenet.

En 1917, Chaliapine éprouve d'abord une certaine sympathie pour la révolution bolchevique – mais, très vite, il déchante et, en 1922, quitte définitivement la Russie sous prétexte d'aller réunir des fonds pour soutenir la lutte contre la famine. Sa carrière internationale continue de le mener sur toutes les scènes du monde. Son formidable charisme donne aux personnages qu'il joue, Boris, Méphisto, Don Quichotte, Philippe II, une dimension exceptionnelle, car tout est gigantesque en lui : sa taille, sa voix, le caractère épique de son réalisme scénique, ses élans de bonté et de férocité. Il

Copyrighted material

mourra à Paris en 1938, quelques mois après avoir chanté son dernier Boris à Monte-Carlo.

Enrico Caruso, le plus illustre des ténors, est né, à Naples, le même jour que Chaliapine, le 27 février 1873, dix-huitième enfant d'une famille elle aussi très pauvre. À dix ans, il travaille dans une fonderie, tout en apprenant à chanter, le soir, avec un prêtre de son quartier. À quinze ans, employé dans un atelier de mécanique, il continue de prendre des leçons de chant, tant et si bien qu'il finit par débuter à dix-neuf ans dans un obscur ouvrage de Morelli, au Teatro Nuovo de Naples, pour un cachet de quatre-vingts lires. Petit à petit, on lui confie des rôles plus importants, son répertoire s'étoffe, il prend de l'assurance. Mais c'est l'éloge public que fait de lui le grand ténor italien Fernando De Lucia qui attire sur sa personne l'attention de quelques directeurs d'opéras : bientôt il chante sur des scènes de plus en plus connues. En 1897, il auditionne devant Puccini en vue du rôle de Rodolfo pour une reprise de *La Bohème* à Livourne ; il est engagé et tombe fou amoureux de sa Mimi, la soprano Ada Giachetti, qui, bientôt, lui donnera un fils prénommé Rodolfo !

Encore quelques succès en Italie et, à partir de 1900, sa carrière devient internationale : il chante à Montevideo, à Saint-Pétersbourg, à Buenos-Aires et fait ses débuts à la Scala, sous la baguette de Toscanini. Consacré, il est invité au San Carlo de Naples, dans sa ville natale ; mais son *Élixir d'amour* y est si mal reçu par ses compatriotes qu'il jure de ne plus jamais chanter dans cette ville. Et il tiendra parole. Désormais célèbre, Caruso se produit à Londres en 1902, à New York en 1903, à Paris en 1904. Et, coup de génie en même temps que pressentiment moderne, il accepte d'enregistrer toute une série de disques pour Gramophone Typewriter, puis pour la compagnie Victor : ce seront ses meilleurs ambassadeurs. Londres le réclame, et les Parisiens délirent quand il vient chanter *Rigoletto* puis *Fedora* de Giordano. Mais c'est au Metropolitan Opera de New York qu'il va forger sa gloire mondiale, y assurant quelque six cent sept représentations dans trente-sept ouvrages différents.

Énumérer les étapes de sa gigantesque carrière serait vite lassant tant il a chanté, beaucoup et partout, jusqu'à des séries de représentations au milieu de la plaza de toros de Mexico devant vingt-deux mille spectateurs, enchaînant des tournées parfois exténuantes (ou risquées comme celle à Cuba où, durant une représentation d'*Aida*, il échappe à un attentat anarchiste !) et des enregistrements de disques répétés (deux cent trente-quatre airs ou mélodies gravés pour la compagnie Victor). Finalement, c'est à Naples qu'il devait revenir pour y mourir, en 1921, d'un abcès pleuro-pulmonaire, laissant le souvenir d'un chanteur exceptionnel, tant par la beauté intrinsèque de sa voix que par la richesse de ses interprétations très épurées et finalement très modernes.

2. Vers une dimension moderne

En fait, Chaliapine et Caruso sont les premiers à réunir les exigences du chant propres au XX^{e} siècle naissant : une voix, certes, mais plus que jamais une personnalité expressive, une intelligence des rôles, un charisme et un engagement scénique. De ce point de vue, on peut sans doute considérer que, quel qu'ait été leur immense talent, une grande partie des artistes de la première moitié du siècle dernier s'inscrit encore dans une conception dix-neuviémiste de l'opéra. Et si l'on cite des personnalités aussi légendaires que Nellie Melba ou Lauritz Melchior, Kirsten Flagstad ou Max Lorenz, Beniamino Gigli ou Ninon Vallin, Georges Thill ou Germaine Lubin, Lily Pons ou Rosa Ponselle, on comprendra que ces très grandes voix, ces personnalités au rayonnement indiscutable ne sont pas, comme Chaliapine et Caruso, des artistes qui ont donné à l'opéra cette dimension moderne qu'en leur temps une Pasta ou une Malibran

Copyrighted material

Même si sa carrière, dans sa partie la plus brillante, n'a guère excédé dix années, Maria Callas aura profondément bouleversé l'histoire de l'opéra. Car, au-delà d'une étendue vocale exceptionnelle (qui lui permit de chanter *Lucia di Lammermoor* et *Lady Macbeth*, *La Somnambule* et *Turandot*) et d'une technique hors pair (bien que très personnelle et qu'il ne faudrait sans doute pas prendre pour modèle), son talent, son génie même reposent sur une musicalité exigeante, une compréhension en profondeur, un soin extrême apporté aux moindres inflexions du texte littéraire autant que musical, et surtout un timbre aux harmoniques rares, capable de colorations inouïes, une présence vocale en même temps qu'une intensité dramatique et un modernisme expressif à peu près uniques. Avec de surcroît une « phonogénie » qui permet aujourd'hui encore de revivre ces émotions à travers le disque et de la « voir » par le chant au moins autant que par les images.

4. Après Callas

Après Callas et durant toute cette seconde moitié du XX^e^ siècle, il y a eu, et il y a encore, nombre d'excellents chanteurs – mais tous, consciemment ou non, ont vu leur art transformé par ce qu'a apporté Callas à l'opéra. Qu'il s'agisse de Marilyn Horne, de Montserrat Caballé ou de Joan Sutherland, de Placido Domingo, de Ruggero Raimondi ou de Renato Bruson, mais aussi bien de Régine Crespin, Teresa Stratas ou Gwyneth Jones, tous portent quelque part l'empreinte de la révolution opérée par Callas. Sans doute Elisabeth Schwarzkopf, Kathleen Ferrier ou, plus près de nous, Kiri Te Kanawa, Margaret Price ou Luciano Pavarotti ont-ils suivi un chemin différent, plus vocal et moins théâtral, et cultivé une expressivité portée par le seul rayonnement de leurs voix splendides – mais il est clair que le chemin ouvert par Callas les a tous marqués, même ceux qui semblent éloignés de son style, de Katia Ricciarelli à Leonie Rysanek ou de Barbara Hendricks à Mirella Freni, et les hommes aussi bien, de Jon Vickers à Samuel Ramey en passant par Gabriel Bacquier ou José Van Dam et tant d'autres dont il serait fastidieux de dresser la liste.

Aujourd'hui, et on le voit bien avec les grands chanteurs de la nouvelle génération, les Roberto Alagna ou Natalie Dessay, Cecilia Bartoli ou June Anderson, Béatrice Uria-Monzon ou Bryn Terfel, on ne peut plus concevoir une carrière lyrique qui se satisferait de la seule splendeur vocale : il y faut la dimension théâtrale, l'attention au texte, l'intelligence des rôles, il y faut des artistes complets. C'est rejoindre ainsi l'essence même de cet art que s'est voulu l'opéra dès son origine, dès son nom pluriel d'*opera* : être un spectacle total où la musique et le théâtre se nouent, se lient, se mêlent, portés par le décor, les costumes, la lumière, pour unir dans un même geste tout ce qui concourt à l'expression de l'émotion.

Alain DUAULT

Voir aussi

• Castrats et cantatrices
• Interprètes de légende
• Chanteur-acteur

Copyrighted material

Vaillance et héroïsme

Esultate ! Hojotojo ! Wälse ! Vittoria ! autant d'assauts de vaillance déchirant l'espace de l'*Otello* verdien, du *Ring* de Wagner ou de *Tosca* et que la scène lyrique n'avait jusqu'alors ni osés ni même imaginés. Non que les opéras aient jamais mis en scène autre chose que les passions amoureuses, guerrières ou religieuses et leur cortège d'affrontements, d'exaltation et de véhémence. Mais, de sa naissance aristocratique au sein des *camerate* italiennes, le genre conserva très longtemps un idéal esthétique fait d'abstraction stylisée et d'idéalisation, contraires à l'outrance réaliste comme à la démesure épique.

L'histoire de l'opéra ne voit émerger des accents héroïques que tardivement, au milieu du XIX^e^ siècle. Ni le *recitar cantando* des origines ni Monteverdi ou l'opéra baroque des princes et des castrats ne s'adonnent à la virilité conquérante du chant, voués à l'hédonisme platonicien et à l'expression du sublime. Et quand, dans ce suave XVII^e^ siècle, apparaît l'expression italienne d'*urlo alla francese* ou d'école du cri, c'est pour stigmatiser la déclamation des chanteurs, calquée sur celle du théâtre dramatique, alors que la musique du temps n'appelle qu'élégance et mesure. Les Anglais, qui pourraient invoquer Shakespeare contre les règles et la bienséance, cultivent alors eux aussi une intense sobriété et les Allemands, quant à eux, laisseront Haendel succomber aux charmes du bel canto. En France, Rameau aura beau jouer les révolutionnaires en faisant trembler la terre dans ses *Indes galantes*, son chant s'élève au tragique sans sacrifier à ce cri honni. Mozart lui-même, unifiant germanité et italianisme, coulera la vocalité dans la seule musique, sans l'inféoder au texte, avec une juste dose de légèreté bourgeoise et de *semiserio*, pressentant le romantisme mais sans jamais brusquer son expression.

1. La révolution romantique

On doit précisément au romantisme l'introduction dans la musique et dans le chant d'une nouvelle éthique. Il s'agit de tourner le dos à la stylisation de l'opéra baroque ou belcantiste et de substituer aux personnages allégoriques des êtres de chair et de sang. Révolution dont le ténor, emblème de virilité conquérante, va constituer la figure de proue.

Paradoxalement, c'est autour de Rossini, nostalgique des castrats et

Copyrighted material

l'édifice du bel canto n'ait été déjà considérablement fragilisé après la fin des productions italiennes de Rossini et l'irruption des romantiques, de Bellini et Donizetti à Mercadante. Mais il revient à Verdi, en frappant fort et en sacrifiant la voix de sa chère Giuseppina Strepponi, de faire entendre les accents du peuple en pleine Lombardie autrichienne. Bien que le compositeur débutant s'applique à concilier l'ancien et le nouveau, les survivances de la vocalise belcantiste et la syllabisation du discours dramatique, le rôle d'Abigaille paraît insensé avec ses écarts et ses *si* aigus *tutta forza*. La vocalise elle-même est comme subvertie, tendue à l'extrême par ce *slancio*, cet élan fougueux, qui est la marque de la vaillance verdienne. La tessiture d'Odabella, dans *Attila*, le confirme.

Coexistant avec des moments d'épanchement néo-belcantistes, cette violence d'accents, progressivement fondue dans un langage davantage maîtrisé et pondéré, signe un style nouveau. Le ténor de Verdi, parfois sacrifié au baryton, évoluera considérablement au fil des vingt-huit opéras du compositeur. Longtemps partagé entre élégie et *slancio*, il est alors capable de lyrisme caressant comme d'imprécations forcenées. C'est le Riccardo du *Bal masqué* qui offre le meilleur portrait de ce ténor verdien tout entier attaché à sa proie amoureuse, tour à tour extatique et passionné, délicat et ardent, poussant la vaillance jusqu'aux *si* bémol exaltés de *Si revederti Amelia*. Héroïque, assurément, Don Alvaro, dans la version originale de *La Force du destin*, contre-*ut* en bandoulière et cabalette fougueuse à la clé. Le Radamès épique de la scène du Nil s'en souviendra dans *Aïda*, riche par ailleurs en plages lyriques et en pianissimi.

Mais le ténor dramatique, au sens où les allemands emploient ce terme, n'apparaîtra pas chez Verdi avant *Otello*. Au sein d'un ouvrage renouant trois siècles après Monteverdi avec un certain art du *recitar cantando*, la déclamation du ténor tourne assez nettement le dos à la tradition italienne. Ses trois péroraisons aiguës (*Esultate ! Ora e per sempre !* et *Si pel ciel !*) ne peuvent masquer la sombre largeur d'un médium portant l'essentiel de la charge dramatique. Des interprètes de génie hisseront cet héroïsme de *heldentenor* à la hauteur du mythe théâtral, les autres, de Caruso à Corelli, se défieront du piège ou s'y fourvoieront.

Après Verdi, viendront les aléas de l'aventure vériste à l'esthétique mal définie et aux interprètes trop souvent outranciers qui n'épargneront pas le chant verdien. Puccini reste à cet égard inclassable, par sa sensibilité postromantique, sa délicatesse de touche et ses audaces harmoniques, bien éloignées du naturalisme rustique et du cri. Impossible cependant de ne pas mentionner la véhémence lyrique d'une Manon ou les assauts suraigus d'une Tosca. Les déchirements de l'héroïne dans *La Fanciulla del West* (*La Fille du Far West*) et surtout l'héroïsme exacerbé qui règne

Copyrighted material

Virtuosité vocale

Depuis toujours les chanteurs ont cherché à briller par la démonstration de leurs capacités techniques. Mais les critères d'appréciation de ces capacités ont varié selon les époques et les cultures. Dans l'Occident des temps modernes, c'est l'opéra qui fut le cadre privilégié où se déploya la virtuosité vocale, même si cette dernière se manifesta également dans d'autres domaines : la musique d'église, la musique de chambre, mais aussi la musique de tradition populaire.

1. La virtuosité dissimulée

Aux tout débuts de l'opéra, il était de bon goût que le virtuose donne à ses exécutions une apparence de facilité et de désinvolture (*sprezzatura*), afin d'en accroître l'effet. Dans la Préface d'*Euridice* (1600) de Jacopo Peri, l'un des deux premiers opéras dont la musique ait été conservée, le compositeur et chanteur Giulio Caccini évoque cette *sprezzatura del canto* comme l'une des caractéristiques essentielles du nouveau style dramatique : « Dans cette manière de chanter, j'ai fait usage d'une certaine *sprezzatura*, dont j'estimais qu'elle tenait du noble. » Il reprenait en fait un concept forgé en 1528 par Baldassarre Castiglione qui, dans son célèbre *Livre du courtisan*, définit ainsi l'art véritable : « Il faut fuir, autant qu'il est possible, *l'affectation*, et, pour employer peut-être un mot nouveau, faire preuve en toute chose d'une certaine *sprezzatura*, qui cache l'art [...]. Pour cette raison, on peut dire que le véritable art est celui qui ne paraît pas être de l'art, et on doit par-dessus tout s'efforcer de le cacher, car, s'il est découvert, il ôte entièrement le crédit et fait que l'on est peu estimé. »

2. La virtuosité triomphante

L'ouverture à Venise de théâtres lyriques publics et payants, à partir de 1637, modifia cette attitude. La fin de l'appartenance exclusive des chanteurs aux cénacles aristocratiques ou ecclésiastiques, l'importance grandissante des préoccupations commerciales, la nécessité vitale du succès et le développement d'un véritable star system rendirent la virtuosité de plus en plus démonstrative : on la cultiva avec ferveur comme une fin en soi. D'où l'invention, dès la seconde moitié du XVII^e^ siècle, d'une forme d'air d'opéra pour servir d'écrin à l'épanouissement de cette virtuosité, l'*aria da capo*, une structure

Copyrighted material

tripartite où la fin est une reprise du début (*da capo*, en italien) destinée à être ornée par le chanteur de variations dont il décide lui-même. Comme l'expliquait le célèbre castrat Pier Francesco Tosi dans son *Art du chant* (1723) : « Dans la première partie, les airs ne demandent que des ornements simples, de bon goût et peu nombreux, afin que la composition reste intacte ; dans la seconde partie, ils exigent qu'à cette ingénieuse pureté s'ajoute un artifice original qui fasse reconnaître la grande habileté du chanteur ; ajoutons qu'en reprenant les airs *da capo*, le vocaliste qui ne varie pas tout ce qu'il chante, en y apportant des améliorations, n'est pas un grand artiste. »

3. Les règles de l'art

La virtuosité vocale se manifeste suivant cinq critères techniques principaux : la vélocité, la souplesse, la puissance, l'étendue et l'élocution. Auxquels il faut ajouter une notion complémentaire, et cependant essentielle : celle du goût propre à chaque style, variable suivant les nations, les époques et les esthétiques. C'est cette notion de goût que de nombreux théoriciens du chant, mettent en exergue dans leurs traités : « Il ne suffit pas, pour mériter le titre de chanteur, de savoir chanter tel quel tout ce qui existe, mais en plus d'une bonne voix, une exécution artistique, appelée généralement la *manière*, est nécessaire. Il est alors indispensable d'apprendre quelles sont ces règles de l'art qui, si elles sont respectées par le chanteur, font que celui-ci mérite bien le titre de chanteur. » (Christoph Bernhardt, *Von der Singekunst oder Manier*).

C'est la conscience de ces « manières » et le respect de leurs règles qui ont permis l'émergence de notions qualitatives telles que *buon canto,* au début du XVII^e^ siècle, puis de *bel canto*.

4. La vélocité

La vélocité est la forme la plus évidente de virtuosité. C'est l'art des vocalises, abondamment utilisées depuis le XIV^e^ siècle dans la musique italienne, où on les dénomme *passaggi*. À partir du XVII^e^ siècle, le goût de cet ornement va peu à peu gagner toutes les nations. Au XVII^e^ siècle, Christoph Bernhardt rappelle qu'elles « doivent être employées avec parcimonie pour que le chant ne paraisse pas pesant et pénible au chanteur, ni fâcheux pour l'auditeur. [...] Ce serait presque bouffon de faire entendre trop de *passaggi*, cette manière doit être utilisée comme le sel et les épices ». L'opéra italien du XVIII^e^ siècle a produit les exemples les plus remarquables de cette forme de vocalité, en particulier pour l'ornement des *arie da capo*. Au XIX^e^ siècle, Franz Liszt fustige encore

Copyrighted material

ces « entrechats de gosier » qui tendent à envahir les airs des « grands opéras » français.

5. La souplesse

Plus encore que l'agilité dans les vocalises, la capacité à passer d'une extrémité à l'autre de sa tessiture, ou encore l'aptitude à embellir une mélodie simple par une multiplicité d'« agréments » variés, sont les signes les plus probants d'une technique parfaite en matière de chant classique. Le *canto di sbalzo* (« chant de saut ») constitue l'une des manifestations les plus extrêmes de cette forme de virtuosité : un style mélodique tout en notes disjointes et en sauts d'intervalles impressionnants. Haendel en produisit de saisissants exemples dans ses opéras, en particulier pour les airs de Claudio dans son *Agrippina* (1709), écrits à l'intention d'Antonio Francesco Carli, chanteur dont la voix alliait les qualités d'un baryton à celles d'une basse profonde.

En revanche, les virtuoses français des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles ne se distinguaient qu'exceptionnellement par des vocalises ou des sauts vertigineux. Ils cultivaient un chant d'une extrême souplesse, caractérisé par la prolifération d'ornements aussi complexes que divers. Montéclair, dans ses *Principes de musique* (1736), rappelle ainsi qu'« il y a dix-huit agréments principaux dans le chant, à savoir, le coulé, le port de voix, la chute, l'accent, le tremblement, le pincé, le flatté, le balancement, le tour de gosier, le passage, la diminution, la coulade, le trait, le son filé, le son enflé, le son diminué, le son glissé et le sanglot ».

Le culte de la souplesse vocale, c'est-à-dire aussi bien des ornements que des ruptures de tessiture, ne faiblit pas durant l'ère romantique, et perdure sous de nouvelles formes dans l'opéra du XX^e^ siècle. Ainsi Alban Berg, dans *Wozzeck* (1925), exige-t-il que les chanteurs alternent très rapidement différents modes de vocalité, allant du parlé au crié en passant par les plus diverses gradations du chant, du *Sprechgesang* au chant lyrique.

6. La puissance

Le contrôle dynamique de la voix a été de tout temps l'objet d'une grande fascination. Ainsi, la *messa di voce* (« mise de voix ») était l'ornement par excellence de la musique vocale italienne du XVIII^e^ siècle. Elle permettait au chanteur de faire la démonstration de ses possibilités de puissance et de longueur de souffle, comme l'explique ici encore Pier Francesco Tosi : « En même temps, il [le maître de chant] enseignera l'art

Copyrighted material

d’émettre la voix, lequel consiste à commencer le son pianissimo et à le conduire insensiblement du pianissimo au fortissimo, puis à le ramener avec la même respiration du pianissimo au fortissimo. Une belle mise de voix dans la bouche d’un chanteur qui en use avec modération, et seulement sur les voyelles ouvertes, produit toujours un excellent effet. » À partir du XIX^e^ siècle, la capacité des chanteurs à surmonter le volume toujours grandissant des orchestres, tout en restant capables d’émettre les plus subtils pianissimi, devient également l’un des signes les plus attendus d’une technique aguerrie.

7. L’élocution

Avec le développement de l’*opera buffa*, au XVIII^e^ siècle, apparut une nouvelle vocalité, en réaction à l’art presque surhumain des castrats et des *prime donne* de l’*opera seria*. Les rôles bouffes sont des personnages de la vie quotidienne (barbons, serviteurs, bourgeois, paysans), dont l’expression doit être le plus proche possible de la voix parlée. Les vocalises, les suraigus vertigineux sont donc proscrits au profit d’une volubilité inédite dans la profération des mots, soulignée dans la musique par une écriture syllabique au débit très rapide. D’abord modeste dans des *intermezzi* comme le fameux *Serva Padrona* de Pergolesi (*La Servante maîtresse*, 1733), Rossini portera cette technique à son apogée dans ses rôles de basse bouffe du *Barbier de Séville* (1816) et de la *Cenerentola* (*Cendrillon*, 1817). Un de ses chanteurs préférés s’est particulièrement distingué dans ce genre de virtuosité : le baryton italien Luigi Lablache. Outre une voix d’une gravité (il descendait jusqu’au *mi*1 avec aisance), d’une étendue (trois octaves) et d’une puissance exceptionnelles, il jonglait comme personne avec les mots, comme le remarquait Théophile Gautier après une représentation de *La Cenerentola* : « Cette voix immense jouit d’une agilité sans pareil, elle dépasse en volubilité le caquet de la femme la plus bavarde et le joyeux oiseau de printemps n’a pas un gazouillement plus allègre. »

8. L’étendue

Au XVII^e^ siècle, tout chanteur digne de ce nom doit avoir une voix large : les rôles s’étendant sur plus de deux octaves sont alors fréquents. Ainsi, celui de Neptune dans *Il Ritorno d’Ulisse in patria* (*Le Retour d’Ulysse dans sa patrie*, 1641) de Claudio Monteverdi couvre-t-il deux octaves et une tierce en deux mesures, dès la première intervention du chanteur. Si, en l’occurrence, il s’agit de l’extension d’une voix de basse vers l’extrême grave, c’est plutôt le développement du suraigu qui caractérise le plus souvent le virtuose du chant. Tosi, toujours : « [Le maître de

Copyrighted material

chant] doit chercher à conduire peu à peu la voix de l'élève vers les notes aiguës, afin que, par un exercice modéré et habilement dirigé, elle puisse acquérir toute l'étendue possible ; mais qu'il ne perde pas de vue que plus les sons sont hauts, plus il faut les aborder avec douceur et précaution pour éviter les cris. »

Cette quête de l'aigu est propre à toutes les époques. C'est ainsi qu'on rencontre déjà des contre-*ut* dans les madrigaux composés par Luzzasco Luzzaschi entre 1578 et 1597 à l'intention des virtuoses de la cour de Ferrare. Carissimi a laissé un contre-*mi* dans son motet marial pour soprano solo *O quam pulchra es*, et les carnets de castrats du XVIIIe siècle laissent apparaître des effets pyrotechniques hallucinants. Le 24 mars 1774, Mozart découvrit à Parme une chanteuse dont l'étendue de la voix couvrait trois octaves et demie, du *sol* grave au contre-contre-*ut* (*ut*6) : Lucrezia Agujaru, dite la Bastardella. Dans une lettre à sa sœur, il nota une vocalise comportant des sauts de 18e (contre-*sol* au *ré* grave), et une conclusion au contre-contre-*ut* ! De Mozart lui-même, on citera les contre-*mi* de Constance dans *L'Enlèvement au sérail* (1782) et les contre-*fa* de la Reine de la nuit dans *La Flûte enchantée* (1791).

Le XIXe siècle connut aussi plusieurs rossignols stupéfiants, telle Sybil Anderson à qui Jules Massenet octroya le contre-*sol* d'*Esclarmonde*, décrit par le critique du *Figaro* Auguste Vitu comme une « véritable note de petite flûte [...] plaisamment baptisée la note-Eiffel de l'Opéra-Comique ». Enfin, au XXe siècle, on n'a pas oublié les contre-*si* dont Mado Robin, dans les années 1950, émaillait ses interprétations des grands airs de *Lakmé* de Delibes, de *Lucie de Lammermoor* de Donizetti ou encore du *Barbier de Séville* de Rossini.

9. Une mutation radicale

Cette quête perpétuelle de l'aigu fit cependant l'objet d'importantes transformations techniques au fil des siècles. Durant la Renaissance, la période baroque, mais aussi l'époque classique, les notes les plus aiguës étaient habituellement émises en « voix de tête » : « La voix de tête, notait Tosi, offre une grande facilité pour l'agilité, elle possède les cordes supérieures plus que les cordes graves, elle a le trille rapide. » On cultivait alors le goût d'une voix mêlant harmonieusement les trois registres de poitrine, mixte et de tête. Mais avec le romantisme, on voit apparaître un nouveau mode d'émission de l'aigu, en particulier pour les hommes : les « aigus de poitrine ».

L'histoire a retenu la rivalité qui opposa deux ténors de l'Opéra de Paris, Adolphe Nourrit et Gilbert Duprez, et qui se conclut par le suicide

Copyrighted material

du premier et la célébrité universelle du second. Nourrit était l'un des derniers représentants des hautes-contre français. Duprez, quant à lui, stupéfia Paris en introduisant, dans les airs d'Arnold du *Guillaume Tell* de Rossini, les premiers « *ut* de poitrine ». Berlioz décrivit avec admiration cet effet dans son *Étude astronomique, révolution du ténor autour du public* : « l'audacieux artiste lance à voix de poitrine, en accentuant chaque syllabe, plusieurs notes aiguës, avec une force de vibration, une expression de douleur déchirante et une beauté de son dont rien jusqu'alors n'avait donné une idée. » Rossini, quant à lui, n'apprécia jamais cette transformation technique apportée à un rôle que Nourrit avait créé, et il allait jusqu'à évoquer à ce sujet « le cri d'un chapon qu'on égorge ».

L'invention de l'*ut* de poitrine annonçait une mutation radicale de l'esthétique vocale en même temps qu'une profonde transformation de ce que l'on entendait par virtuosité : le chanteur virtuose prit un nouveau visage, celui-là même qu'on lui connaît encore aujourd'hui.

Denis MORRIER

Voir aussi

• Castrats et cantatrices
• Interprètes de légende
• Stars du lyrique

Copyrighted material

7. Réalités

Copyrighted material

Décors, lumières, costumes

Comme l'écrivait si joliment et si justement le chevalier de Jaucourt dans l'*Encyclopédie* : « Un opéra, c'est le divin de l'épopée mis en spectacle. »

L'opéra est un monde imaginaire porté par la musique et par le poème, et donné à voir sur la scène : il doit donc posséder certains caractères propres à celle-ci permettant d'accompagner le rêve,de le servir. Décors, lumières et costumes doivent être assez réalistes pour que le spectateur entre dans le jeu, assez mobiles pour accompagner l'action, suffisamment praticables enfin pour pouvoir accueillir cette dernière.

Dès le milieu du XVII^e^ siècle, le décor sut réunir l'ensemble de ces qualités. L'éclairage ne fut assez maîtrisé pour remplir un rôle dramatique qu'à la fin du XIX^e^ siècle ; et ce n'est qu'au début du suivant que la présentation scénique fut conçue comme un tout intégrant les costumes. Jadis, le fait de concevoir indépendamment décors et costumes, voire de les confier à des artistes différents pour chaque tableau, était ressenti positivement. Qu'un décor associe des éléments d'origines diverses n'étonnait personne ; il en allait de même pour les costumes, qui mélangeaient le plus souvent des pièces nouvelles à d'autres, tirées des magasins ; sans compter toilettes, bijoux et accessoires plus ou moins appropriés appartenant aux artistes. Un décorateur unique, concevant décors et costumes pour toute une production, était alors une exception.

Bien que résolu en premier, le problème du décor était celui qui soulevait le plus de difficultés : il fallait, en effet, inventer un art de l'espace susceptible d'évoluer au rythme de l'action. Aucune technique ne pouvait alors répondre à cette exigence ; ni l'architecture, ni la sculpture, ni la peinture ne savaient se renouveler dans le temps, la peinture présentant le handicap supplémentaire d'être en deux dimensions, donc « impraticable ». Pourtant, trois siècles avant Calder ou les « installateurs » modernes, le théâtre lyrique a su forger l'art dont il avait besoin.

1. Un art de l'espace-temps

Paradoxalement, c'est la peinture qui apporta la solution, une peinture réinventée qui constituait, en fait, un art original, même s'il ne fut jamais reconnu comme tel. Jacopo Torelli, ingénieur de l'arsenal de Venise,

Copyrighted material

Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, aucun éclairage spécifique n'existait sur scène ; les représentations avaient lieu à la lumière du jour ou dans l'éclairage général des salles. Une utilisation dramatique de la lumière fut bien esquissée en Italie ; mais, pour l'essentiel, les théâtres conservèrent des dispositifs élémentaires : des lustres sur le proscenium, un rang de lampes à huile comme rampe, d'autres lampes sur les côtés, voire des appliques murales inscrites dans le décor. Quelques progrès apparurent à la fin du XVIIIe siècle avec l'invention de la lampe Argand (du nom de son inventeur), dite aussi « quinquet » (du nom de son fabricant).

Puis se produisirent deux révolutions successives. La première fut l'apparition du gaz d'éclairage dans les théâtres anglais à partir de 1815. En France, un essai fut tenté à l'Opéra de Paris en 1821 ; l'année suivante, *Aladin ou la lampe merveilleuse* y fut entièrement éclairé au gaz. Ce dernier présentait quatre gros avantages : il éclairait mieux, supprimait les fumées, son intensité était maîtrisable à distance, et ce pour un coût moindre. Son utilisation modifia le jeu, le maquillage des acteurs et les décors ; tous les effets, estompés jusqu'alors par l'obscurité et les fumées, furent réduits. L'action, confinée jusque-là au centre du proscenium, put s'étendre à l'espace scénique dans son entier. L'éclairage au gaz se généralisa : vers 1850, tous les théâtres d'Europe en étaient équipés.

La seconde révolution fut l'apparition de l'électricité. Cette fois, c'est l'Opéra de Paris qui innove, lors de la création du *Prophète* de Meyerbeer, en 1849. Toutefois, les progrès furent assez lents. Inauguré en 1875, le palais Garnier ne fut équipé que pour certains effets scéniques. L'année suivante, il en alla de même du Festspielhaus de Bayreuth, où l'éclairage électrique ne sera installé qu'en 1888.

L'invention de la lampe à incandescence, en 1879, fut à l'origine de progrès décisifs. Les précurseurs en la matière furent le California Theater de San Francisco (1879), le Théâtre Paynet de La Havane (1880) et le Savoy de Londres, premier théâtre entièrement équipé (1881). Entre 1883 et 1885, tous les grands théâtres se dotèrent de l'éclairage électrique. Au début, il s'agissait du remplacement d'un système par un autre, plus sûr et moins coûteux. C'est au XXe siècle seulement que la lumière, techniquement maîtrisée, devint un moyen d'expression important. Craig et Appia en ont joué abondamment dans leur esthétique de la scène, Appia hiérarchisant ainsi les moyens d'expression : « acteur, espace, lumière, peinture ». Désormais variable et mobile à volonté, la lumière est un « matériau » immatériel et cependant visible. Immatérielle, elle est modulable dans le temps ; visible, elle s'inscrit dans un espace, voire le définit. La lumière devient ainsi l'alter-ego visuel de la musique.

Copyrighted material

Les travaux d'Appia et de Craig ont réorienté la scénographie contemporaine. Avant la Grande Guerre, déjà, le décorateur René Piot songeait à un « orchestre des lueurs ». Si Appia lui-même fut banni de Bayreuth par Cosima, ses travaux marquèrent le petit-fils de Wagner, Wieland ; maître de Bayreuth après la Seconde Guerre mondiale, il devait déclarer : « Aujourd'hui, le projecteur électrique fait l'espace dramatique comme jadis la peinture. À la place de l'image éclairée, nous avons l'espace devenu lumière. » Servie par le développement des technologies de pointe, la lumière occupe désormais une place de choix dans la traduction visuelle du drame lyrique.

3. Un rêve éveillé

Au service de la représentation d'un mythe, décors, costumes, éclairages doivent suivre le livret jusque dans ses étrangetés. C'est ainsi que l'opéra baroque était installé dans le surnaturel, dans ce que l'on appelait à l'époque « la Fable » : dieux, monstres, héros et démons y abondaient ; nulle situation, nul lieu n'étaient trop extraordinaires. Au XVIII^e^ siècle, sous l'influence des Lumières, parurent des formes d'opéra plus rationnelles. Le premier grand compositeur qui quitta résolument la Fable pour se rapprocher de la nature fut Mozart ; si *Don Giovanni* (1787) ou *La Flûte Enchantée* (1791) font encore place au fantastique, ce n'est pas le cas de *L'Enlèvement au sérail* (1782), des *Noces de Figaro* (1786) ni de *Così fan Tutte* (1790). Cette tendance naturaliste s'accentua au siècle suivant et aboutit à la tentative paradoxale du vérisme.

Paradoxale, car l'opéra vériste déguise sa charge de merveilleux et fonctionne en fait comme l'opéra baroque. Mimi, l'héroïne de *La Bohème* de Puccini, n'est-elle pas présentée par Rodolphe à ses amis comme la muse de la Poésie ?

L'opéra est par nature une invitation au voyage : l'exotisme lui est donc consubstantiel. Cet exotisme peut être affiché, comme dans l'opéra baroque ou, beaucoup plus près de nous, dans telle ou telle œuvre qui n'hésite pas à nous conduire dans d'autres mondes, dans l'espace, au fond des eaux, dans des pays d'illusion ou des châteaux improbables... L'exotisme peut se faire aussi plus discret : ainsi, les Alpes suisses, l'Écosse, l'Italie, l'Espagne furent tour à tour en vogue au XIX^e^ siècle. Plus encore, il peut être masqué ; la forêt, par exemple, fonctionne comme un autre monde. Lieu primitif et fondateur, elle intermédiaire entre monde terrestre et monde divin ; elle libère et permet les transgressions (*Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Kovanchtchina* de Moussorgski, *La Walkyrie* de Wagner, *Norma* de Bellini). Dans l'ordre du temps, l'écart par rapport au temps « normal » pourra emprunter, lui

Copyrighted material

aussi, des déguisements subtils ; c'est souvent la nuit, par exemple, que se déroulent les épisodes clés d'un ouvrage (*Don Giovanni* de Mozart, *Norma* de Bellini, *Aida* ou *Un Ballo en Maschera* de Verdi).

4. Le « grand opéra »

C'est à Venise, dès la première moitié du XVII^e^ siècle, que l'opéra acquit sa dimension traditionnelle de grand spectacle. Oligarchie richissime, commerçante, internationale, accueillant sur son sol de nombreux étrangers ignorant l'italien, dénuée de princes, donc de mécènes naturels, la Sérénissime développa, dans un cadre privé et payant, un opéra qui se devait d'être spectaculaire pour séduire. Ce qui entraîna d'importantes répercussions sur le genre : dans le creuset de l'opéra se forgea un appareil scénique où prédominaient l'illusion et le plaisir sensuel, visuel surtout. À la fin du XVII^e^ et au début du XVIII^e^ siècle, l'importance du spectaculaire décrut ; les machines perdirent leur magie et se raréfièrent ; mais ce fut pour laisser place à une obsession du costume.

Au siècle suivant, un nouveau genre, l'opéra historico-romantique, dit aussi « grand opéra », prit le relais en France. Décorateurs et costumiers s'en donnèrent à cœur joie : somptuosité de la scénographie, débauche de figuration, tout était mis en œuvre pour attirer le public. Le coût des productions s'envola et des records mondiaux furent établis par *Le Prophète* (1849) et *L'Africaine* (1865), tous deux de Meyerbeer. Le nombre des costumes augmenta jusqu'à atteindre le chiffre de six cent cinquante pour l'opéra-ballet *La Tentation* (1832), de six cents pour *La Juive* de Halévy (1835), – l'ordinaire des productions demandant alors, comme aujourd'hui, deux à trois cents costumes pour les opéras, cent cinquante à deux cent cinquante pour les ballets.

De nos jours encore, le spectaculaire demeure l'une des attentes du public d'opéra. Ce n'est pas sans raisons : le texte chanté est souvent incompréhensible et la danse a presque disparu ; des arts fondateurs de l'opéra ne restent plus que la musique et la mise en scène. Pour frapper l'imagination d'un large public et assurer le succès, décors et costumes doivent, à l'exemple de la partition, « faire du théâtre ». Il ne saurait y avoir de retour de Radamès ou de chevauchée des Walkyries « pauvres » ; il suffit, pour s'en convaincre, d'écouter la musique.

5. Réalisme et naturalisme

L'évocation scénique, à l'opéra, doit avoir une présence telle que le spectateur adhère en imagination au récit qui lui est présenté. Ce qu'il

Copyrighted material

voit doit donc paraître réel, être « réaliste ». Le danger, c'est alors de montrer, non plus un imaginaire présenté comme une réalité, mais le quotidien, la « nature ». Si les premières créations des œuvres « naturalistes » de Mozart s'accompagnèrent, pour autant qu'on sache, d'une fantaisie digne de l'opéra baroque, le naturalisme envahit peu à peu la scène au cours du XIX^e^ siècle, encouragé par le rationalisme des Lumières, nourri par le développement des sciences, aidé par les artifices de la perspective et du trompe-l'œil. Le naturalisme apporta, certes, de nombreux progrès techniques : décor fermé, tapis de sol, introduction de meubles et d'objets, par exemple. Mais il vida le décor de sa poésie et faillit, du même coup, tuer l'opéra.

Le costume s'en trouva, lui aussi, transformé. Les danseuses furent les premières à remettre les codes en question. Dès 1734, Marie Sallé osa paraître dans *Pygmalion* « sans panier, sans jupe, sans corps, échevelée et sans aucun ornement sur la tête. Elle n'était vêtue, avec son corset et un jupon, que d'une simple robe de mousseline tournée en draperie, ajustée sur le modèle d'une statue grecque ». C'était à Covent Garden, à Londres, où elle déchaîna l'enthousiasme. En 1760, le chorégraphe Noverre réclamait plus de « vérité », une vérité définie par l'imitation de la nature. Les danseurs abandonnèrent le masque à partir de 1772. Les chanteurs suivirent. Aux Italiens, dès les années 1760, M^me^ Favart joua les paysannes en sabots, en jupe de bure et sans poudre dans les cheveux. À l'Opéra, M^me^ Saint-Huberty fit exécuter ses costumes pour *Didon* de Piccini (1783) d'après des dessins du peintre Moreau, des costumes inspirés de l'antique et « dépouillés de toutes les petites prétentions de la coquetterie des boudoirs ». Elle eut grand mal à les imposer aux autorités, mais ce fut un triomphe public. Ces initiatives personnelles rendirent le mouvement irrésistible. Plus de « rôle à traîne » pour les personnages royaux, plus de « rôle à baguette » pour les fées et les magiciens ; on abandonna tous les attributs, masques et accessoires conventionnels qui permettaient jusqu'alors d'identifier les personnages.

En France, la période révolutionnaire constitua une étape décisive pour l'évolution du costume de scène. Les magasins avaient été pillés et les sujets antiques étaient à la mode : il fallut donc tout refaire sous le Consulat et l'Empire. Avec le romantisme, l'opéra découvre le vaste monde et tous ses Orients. Théophile Gautier prêche la vérité historique et archéologique ; les costumiers Hippolyte Leconte et Paul Lormier sortent des ateliers et cherchent l'inspiration in situ. Fort des découvertes des sciences exactes et, surtout, humaines, le naturalisme envahit tout.

À l'Opéra de Paris, la recherche de l'authenticité fut surtout l'œuvre d'Henri Duponchel, surnommé « l'Alexandre le Grand de la mise en scène » pour son goût du spectacle. Date capitale : la création de *La*

Copyrighted material

Muette de Portici d'Auber (1828), qui montra « dans toute sa vérité positive le costume réel affecté aux diverses classes d'une population ». En 1841, la vérité des costumes s'inscrivait dans le cahier des charges de la maison. Wagner lui-même ne parviendra pas à échapper à la mode du naturalisme, pourtant en contradiction avec son œuvre. Dégoûté, il devait déclarer, lors des répétitions de *Parsifal* à Bayreuth, en 1882 : « Cela me rappelle les affreux bals d'artistes ; maintenant que j'ai inventé l'orchestre invisible, j'aimerais réaliser la scène invisible. »

À la fin du siècle, noyée sous la reconstitution historique et le naturalisme, la scène illusionniste de Torelli avait perdu toute poésie et l'opéra en sombrait presque dans le ridicule.

6. La « vraie » peinture à la rescousse

On chercha alors d'autres voies. Abandonnant le trompe-l'œil, on se tourna vers d'autres formes de peinture. Associée au ballet et au nom de Diaghilev, cette « révolution » naquit, en fait, à l'opéra avec Savva Mamontov, mécène moscovite, qui lança, en 1885, un mouvement associant compositeurs et plasticiens à la gestation même des ouvrages. Née de cette démarche, la Saison russe (nom des premières prestations de la compagnie de Diaghilev) afficha en 1908, à l'Opéra de Paris, un retentissant *Boris Godounov* avec Chaliapine dans le rôle-titre ; les décors étaient signés par Alexander Golovine, les costumes par lui et par Ivan Bilibine. Le succès mondial des Ballets russes fit le reste. Enfin, la traduction visuelle, si importante dans l'opéra, semblait au cœur du processus créateur !

Les plus grands artistes de l'époque participèrent à ce feu d'artifice de la « vraie » peinture, qui mit un demi-siècle à s'éteindre. Mais Picasso, Braque, Derain ou Miró se soucièrent peu d'adapter leur art aux contraintes de la scène ; ils continuèrent à faire de la peinture en deux dimensions, à brosser de somptueuses toiles de fond devant lesquelles se déroulait l'action. Sous couleur de révolution, c'était en fait une régression par rapport à la scène torellienne. D'où l'abandon progressif de cette démarche. Certes, après la Seconde Guerre mondiale, le Festival international d'Aix-en-Provence poursuivit quelque temps une collaboration entre opéra et peinture, avec des artistes tels que Cassandre, Masson, Balthus ou Derain ; cette association participa au charme et au rayonnement de l'institution. Mais la logique militait en faveur du décor construit et praticable qui, on l'a vu, prévaut aujourd'hui.

7. Pour une symphonie visuelle

Copyrighted material

Le rôle dramatique du décor, des costumes et de l'éclairage est aujourd'hui pleinement reconnu. Comme Patrice Chéreau le remarquait alors qu'il montait *Lulu* à l'Opéra de Paris, en 1980 : « Le décor peut aider à mettre au jour les intentions de Berg, au regard si dur... » Pour donner à un opéra toute la présence scénique, toute la qualité visuelle qu'exige l'une des entreprises artistiques les plus ambitieuses de l'humanité, il faut une vision. Désormais, la symphonie visuelle qui donne corps à l'opéra réclame, elle aussi, un compositeur. Tel est le sens de la subordination contemporaine du décorateur, du costumier et de l'éclairagiste au metteur en scène, devenu l'alter ego du chef d'orchestre dans l'évocation de ce grand rêve éveillé qu'est l'art lyrique.

Gérard FONTAINE

Voir aussi

• De l'opéra-comique au grand opéra
• L'essor de l'opéra russe
• Aix-en-Provence

Copyrighted material

Toute la question est de savoir comment atteindre cet équilibre. L'opéra a toujours été, par comparaison avec les autres disciplines du spectacle, un art coûteux, voire luxueux. Dans la majorité des théâtres d'aujourd'hui, comme déjà à l'époque de Mozart, trois sources de financement lui sont nécessaires : les recettes que procure la vente des billets, celles qu'apportent les souscripteurs, commanditaires ou mécènes, et un financement public qui, dans toute l'Europe, s'est poursuivi sans rupture durant plus de deux siècles, en dépit des changements de régime politique, des conflits mondiaux et des crises économiques. Entre ces trois sources, le curseur se déplace selon les époques et selon les pays. Aux États-Unis, l'opéra ne bénéficie pas de subventions directes mais les dispositions fiscales en faveur des arts tiennent lieu de soutien indirect. En France, c'est plutôt le mécénat, qui peut sembler négligeable aujourd'hui, alors que, jusqu'en 1939, les commanditaires associés au directeur pesaient d'un grand poids à l'Opéra de Paris. En Allemagne comme en Autriche, les villes, les régions et l'État ont repris en charge, après 1918, les théâtres des cours princières et impériales déchues. Les apports publics sont importants, mais l'exigence en terme de ressources propres n'en reste pas moins élevée.

Qu'elle soit royale, d'État ou municipale, qu'elle soit de fonctionnement pour les théâtres publics, ou dite d'équilibre lorsque l'opéra est géré dans une forme juridique privée, la subvention a pour contreparties une exigence de continuité et une obligation de moyens. Elle garantit une permanence de l'activité mais aussi de l'emploi pour tous ceux qui contribuent à cette activité. Le rapport, rédigé en 1791, par l'officier municipal qui administre les établissement publics de la Ville de Paris, et notamment l'Opéra, cite cette permanence de l'emploi parmi les arguments qui pourront l'année suivante inciter la jeune République française à continuer de protéger une institution héritée de l'Ancien Régime : « Si l'Opéra n'est qu'un amusement coûteux, et un impôt sur le peuple, il faut le proscrire ; en revanche, s'il est utile à la capitale en faisant tourner les plaisirs du riche oisif à la subsistance de l'ouvrier laborieux et pauvre, on doit l'encourager. Il assure l'existence de plus de cinq cents personnes employées, sans parler de celles en nombre incalculable dont il favorise le commerce et l'industrie. [...] L'Opéra est une pépinière d'artistes de tous genres dont le talent rayonne en province et en Europe. En conclusion, il est non seulement utile mais bien indispensable à la Commune et à la Nation. »

Ainsi le directeur d'Opéra est-il non seulement responsable du théâtre et de l'équilibre financier de son activité, mais aussi des personnels qui lui sont confiés. C'est un véritable entrepreneur, au sens plein d'un terme qui est – faut-il le rappeler ? – la traduction française de l'italien *impresario*. Mais il a également, on le voit, la mission d'assurer le rayonnement de l'institution, qui rejaillit sur la ville et sur le pays tout entier. Le directeur d'Opéra est un entrepreneur, mais sa maison n'est décidément pas une entreprise ordinaire.

2. L'opéra comme service public

La démocratie ne se berce pas d'illusions puisque même la Révolution française admet que l'opéra demeure réservé au « riche oisif ». Les pays communistes, bien plus tard, cultiveront l'utopie d'un art lyrique ouvert à tous grâce à des tarifs l'assimilant aux produits de première nécessité. Ce qui compte le plus, ce n'est cependant pas la composition mais l'affluence d'un public dont l'appétit vient justifier l'investissement... public. C'est la grande leçon que Giuseppe Verdi, à plus de quatre-vingts ans, administrait au jeune directeur de la Scala de Milan, Giulio Gatti-Casazza : « Regardez attentivement, chaque soir, le relevé des ventes de places. Que vous le vouliez ou non, ces relevés sont la seule mesure du succès ou de l'insuccès, ils ne souffrent aucune

Copyrighted material

discussion et n'expriment aucune opinion, mais des faits. Si le public vient, l'objectif est atteint. Sinon... Le théâtre est fait pour être plein, et non pas vide. »

L'Opéra veut ainsi se présenter comme une prestation offerte au public de manière continue, un musée du théâtre lyrique ouvert six jours sur sept. Les forces permanentes qu'il entretient sont le garant de cette prestation qui est un peu l'antidote à son élitisme consenti. Un élitisme associé au très haut niveau de qualité souhaité pour atteindre ce rayonnement qui, on l'a vu, fait partie intégrante des missions confiées aux maisons d'opéra.

Dire que la tâche n'a jamais été simple pour les directeurs d'Opéra est plus qu'un euphémisme. Maurice Lehmann, qui administra par deux fois la Réunion des Théâtres lyriques nationaux, née en 1939 de la fusion de l'Opéra de Paris et de l'Opéra-Comique, s'attarde ainsi longuement, dans ses mémoires, sur « l'impossibilité où se trouve l'administrateur de remplir sa tâche du fait de trois obstacles majeurs : la politique, la chose syndicale et les influences extérieures ». Et il ne s'agit pas là d'une spécialité française. Attaché au service public, l'Opéra, à travers l'Europe, ne saurait s'abstraire des remous qui agitent le monde politique. Lorsque les directions se succèdent à un rythme trop soutenu, les personnels, dont la stabilité est garantie, peuvent développer le sentiment qu'ils incarnent la maison bien mieux que les responsables chargés d'en élaborer et d'en mettre en œuvre le projet. L'action syndicale devient ainsi indifférente à ce dernier, quand elle ne cherche pas sciemment à l'entraver. Quant aux influences extérieures évoquées par Maurice Lehmann, elles ont pris, en trois siècles, toutes les formes possibles, depuis les « protections » dont bénéficiaient naguère les artistes féminines de la danse ou du chant, jusqu'aux cabales et aux polémiques qui ont émaillé depuis les origines l'histoire de l'opéra.

3. L'introuvable qualité artistique

Ces polémiques ont souvent des motivations très éloignées des questions artistiques. Mais les querelles les plus marquantes restent bien d'ordre esthétique : pour ou contre l'opéra italien, pour ou contre Wagner, pour ou contre le renouvellement de la mise en scène au XX^{e} siècle. Car le modèle hérité du siècle précédent, qu'on vient de décrire à grands traits, porte en lui une double contradiction : comment ce musée du théâtre lyrique accessible six jours sur sept, et donc tributaire de l'adhésion d'un public attaché à ses repères, peut-il rester ouvert à la vie en perpétuelle évolution de la musique, du théâtre et de leurs esthétiques ? Comment, surtout, peut-il atteindre chaque soir le niveau de qualité qui garantira à la collectivité le rayonnement qu'elle attend de sa maison d'opéra ?

Les propos de Gustav Mahler, prophétisant la fin de l'opéra de répertoire à son départ de Vienne, en 1907, peuvent sembler, selon l'angle où l'on se place, terriblement pessimistes, ou d'une lucidité prophétique. Quoi qu'il en soit, les directeurs d'Opéra, au XX^{e} siècle, auront bien dû remettre en cause, pour répondre à la double question de la vitalité et de la qualité artistiques, le modèle du « grand réservoir » d'ouvrages et d'artistes dans lequel on puise pour donner chaque soir une représentation différente, et qui attirera un public aussi nombreux que possible.

Ce système présente l'avantage de proposer un choix très diversifié. Les théâtres qui n'y ont pas renoncé peuvent présenter, aujourd'hui encore, jusqu'à soixante ouvrages différents chaque saison. Mais une alternance aussi soutenue impose des dispositifs scéniques simples, pour ne pas dire pauvres, des distributions et des chefs

Copyrighted material

une durée et un nombre de représentations volontairement limités. Ainsi peut-on retrouver une qualité homogène durant toute une saison et la situer au plus haut niveau possible.

5. Festivals et gestion « somptuaire »

Dans les années 1960 et 1970, un salutaire renouveau artistique aura ainsi permis aux directeurs d'Opéra de remettre en question des fonctionnements qui semblaient inamovibles. Dans ce renouveau, le développement des festivals avait joué, depuis l'après-guerre, un rôle moteur.

À vrai dire, le phénomène, n'était pas entièrement inédit. Déjà, Wagner avait décidé qu'il lui fallait un *festspielhaus* pour lui seul s'il ne voulait pas voir ses ouvrages absorbés, voir dissous, dans la réalité routinière des théâtres allemands dont il avait fait l'expérience à Dresde dans les années 1840. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le nouveau Bayreuth de Wieland Wagner, l'épanouissement des festivals de Glyndebourne et Salzbourg, l'émergence de celui d'Aix-en-Provence apparurent à de nombreux artistes comme autant de bonnes nouvelles. Ces lieux, où l'on pouvait produire sans se préoccuper de rentabiliser des forces et un « outil » permanents, se révélaient des havres de paix artistique où le souci de perfection pouvait rester au premier plan. La décision prise par Herbert von Karajan, en 1966, de quitter l'Opéra de Vienne où il avait tenté d'acclimater la *stagione*, pour créer « son » festival de Pâques à Salzbourg, s'inscrit dans la même logique.

Un festival n'est nullement à l'abri de préoccupations économiques : la construction ou l'aménagement de lieux nouveaux, plus vastes, afin de pouvoir accueillir des publics plus larges, en témoigne avec éloquence. Mais la préoccupation de « service public » ne pèse plus du même poids. Ici, la contrepartie de la subvention, quand elle existe, est moins la démocratisation que le prestige artistique et ses retombées.

Les festivals auront pu ainsi donner vie à des standards de qualité très élevée, à des répertoires que les maisons d'opéra n'osaient pas encore programmer, ainsi qu'à des expériences artistiques nouvelles fondées sur des moyens d'expression inédits : le recours, par exemple, à des formations musicales très différentes de l'orchestre traditionnel, constituées d'instruments anciens ou de dispositifs électroniques. Certaines de ces innovations ont pu, depuis lors, être acclimatées dans les théâtres lyriques : le recours à des formations baroques pour les ouvrages des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles s'est ainsi largement répandu depuis une dizaine d'années.

Mais c'est aussi dans leur organisation que les maisons d'opéra ont subi l'influence des festivals, jusqu'à en devenir parfois la réplique étalée sur toute la saison : six à huit productions, chacune préparée en quatre à six semaines pour quelques représentations, le théâtre étant ainsi mobilisé au long de l'année pour moins de cinquante représentations, et sans que soit pour autant remise en question la permanence d'un chœur et d'un orchestre. La plupart du temps, le théâtre est ainsi « fermé pour répétitions » ; on est loin de l'exigence muséale de naguère. Ce fonctionnement, somptuaire à bien des égards, avec des ressources en billetterie passées sous la barre des 10 p. 100 du budget général, n'est pas exceptionnel dans l'Europe d'aujourd'hui. On pourrait même dire qu'il s'est imposé, à la faveur des grandes réussites artistiques et des succès d'opinion rencontrés par quelques directeurs visionnaires ; des succès qui, selon les uns, auront amené les maisons au bord du gouffre, selon d'autres auront convaincu pouvoirs publics, mécènes et spectateurs de la vitalité d'un art rendu à son lustre et à son luxe.

Copyrighted material

6. La direction d'Opéra au XXIe siècle

Entre cette gestion « somptuaire » et l'alternance traditionnelle, là où elle est encore pratiquée, l'écart peut sembler énorme. Pourtant, si l'on compare la situation, au début du XXIe siècle, avec celle des années 1950, force est de constater, d'une part, que la qualité artistique d'ensemble s'est presque partout renforcée, et, d'autre part, que les maisons d'opéra ont franchi sans trop de dommage l'épreuve du temps.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que c'est en Allemagne, pays le plus fidèle à l'alternance, que se sont développées, dans le prolongement de Max Reinhardt et de Bertold Brecht, des approches théâtrales nouvelles pour l'opéra, portées par cette réflexion sur les œuvres, typiquement germanique, que l'on nomme *dramaturgie*. La tradition a donc su se remettre en question jusque dans ses plus solides bastions. Partout, ou presque, une conception du métier de direction d'Opéra semble s'être imposée, qui n'est peut-être pas en soi plus « moderne » que les modèles du passé, mais qui exige des personnalités fortes et de solides compétences.

En apparence, la plus grande diversité continue de régner dans les recrutements. Pourtant, bien des choses ont changé. Malgré quelques contre-exemples, il est devenu évident que le chef d'orchestre en activité dans la maison ne peut plus, aujourd'hui, en être le « patron » comme il pouvait l'être à l'époque de Gustav Mahler, de Richard Strauss, d'Arturo Toscanini ou d'André Messager. Dans les profils d'artistes, on trouve plutôt des metteurs en scène ou d'anciens chanteurs. Mais ils restent minoritaires. La direction d'Opéra s'est imposée comme un métier en soi, qui requiert à la fois des compétences en matière de gestion, un talent de meneur d'équipes, un réelle fibre commerciale et un sens politique aiguisé. Néanmoins, ces qualités resteront inopérantes si elles ne sont pas exploitées au profit d'une stratégie artistique, et accompagnées d'un sens musical qui reste l'atout premier du vrai directeur d'Opéra. *Prima la musica*, comme le rappelait Salieri en 1786 ! Le reste est une question de savoir-faire, d'intuition, de réflexion, d'audace parfois, dans l'organisation des rencontres entre un ouvrage et ses interprètes, chanteurs, chef d'orchestre, metteur en scène.

Il y a, chez tout directeur d'Opéra, quelque chose du « marieur » que furent un Serge Diaghilev ou un Rolf Liebermann. Mais il y a aussi le souci d'inscrire son action dans la mémoire, sinon dans l'histoire, à la différence du directeur de festival, dont l'objectif est de susciter chaque année de nouvelles expériences et de nouvelles découvertes. Un tel souci, joint au pragmatisme du gestionnaire, conduit le directeur d'Opéra à une humilité très comparable à celle affichée par Giulio Gatti-Casazza, qui, après la Scala de Milan, avait pris, en 1909, la direction du Metropolitan Opera et défendait avec véhémence, mais sans vanité, ses programmations new-yorkaises : « Notre répertoire n'est pas fait pour un cercle fermé, social ou musical. Il est conçu pour intéresser un large public et satisfaire des goûts aussi variés que possible. Lorsque je programme, je ne me réfère pas qu'à mes propres goûts. Je ne peux pas me le permettre. J'ai une responsabilité artistique et financière envers le public et envers les employeurs. Il me faut concilier mes théories artistiques, le goût du public et la brutale réalité. C'est le lot de tout directeur d'Opéra. Ce n'est pas un martyre. La tâche est difficile, mais intéressante. »

Peut-être tous les directeurs d'Opéra ne feront-ils pas leur cette profession de foi. Mais elle a une résonance familière pour ceux qui ont en main les destinées des maisons que l'on peut considérer comme les grandes entreprises lyriques d'aujourd'hui – Metropolitan Opera, Covent Garden, Opéra de Paris, Scala de Milan, Bolchoï.

Copyrighted material

Dans ces théâtres, le niveau d'activité, le nombre de représentations imposent des objectifs, en terme de public, aussi élevés que peut l'être celui de qualité artistique : le public n'a pas toujours raison, mais, s'il n'est pas là, le directeur a déjà tort. Les structures financières de ces lieux sont contrastées : entre les 30 p. 100 de ressources en billetterie de l'Opéra de Paris et les 60 p. 100 nécessaires au Metropolitan Opera, la marge est grande. Mais l'équilibre à trouver reste le même entre une gestion artistique qui a aujourd'hui renoué avec l'exigence et une gestion entrepreneuriale non moins exigeante. Là encore, le credo de Giulio Gatti-Casazza garde toute son actualité : « L'organisation d'un théâtre est fondée sur l'ordre, l'organisation musicale, la discipline, la diversité des productions et une qualité aussi élevée que possible. [...] Le directeur doit en permanence avoir à l'esprit deux données, l'une artistique, l'autre pratique et financière. Et celui qui connaît son métier doit avoir le courage de soutenir son point de vue en face des critiques. Le directeur n'est un idéaliste que jusqu'au point où il peut se le permettre. Il ne peut pas s'offrir le luxe d'oublier les considérations pratiques et commerciales. C'est l'éternelle histoire de Don Quichotte et Sancho Pança, l'idéaliste et le réaliste. Je dois être les deux. » On ne peut mieux résumer ce qu'a été et ce qu'est encore aujourd'hui la direction d'Opéra.

Hugues GALL

Voir aussi

• Paris
• Scénographie lyrique
• Démocratisation du public ?

Copyrighted material

concerts symphoniques, et qui n'a pas grand-chose à voir avec celui qui fait de la musique de chambre son pain quotidien ? Un public qui, dans les cas les plus extrêmes (et les plus contestables) s'intéresse non pas à ce qui est chanté mais à qui le chante, qui réagit immédiatement et n'hésite pas à manifester ses sentiments, brûlant aujourd'hui ce qu'il adorait hier, huant copieusement si la performance qu'il attendait n'est pas à la hauteur de ses espérances ou si la mise en scène le dérange. Rien n'est plus étonnant que l'atmosphère d'une salle avant que le rideau ne se lève : certains soirs, la fièvre des spectateurs se ressent au point d'être quasiment palpable. Et lorsqu'éclatent enfin les applaudissements, on crie « brava » pour saluer la diva, et montrer qu'on fait partie des élus.

Au fil des siècles, le mythe de la diva s'est considérablement émoussé : on ne voit plus guère de ces créatures opulentes engoncées dans leurs fourrures, un chien minuscule sous le bras, telle qu'apparaît, sur une photo d'archives, Luisa Tetrazzini. Maria Callas avait commencé à dépoussiérer l'image, sans pouvoir, hélas, la contrôler complètement ni éviter les excès de la presse à scandale. La cantatrice d'aujourd'hui, qu'elle s'appelle Natalie Dessay, Anne Sofie von Otter ou Renée Fleming, est une femme qui vit avec son temps, communique par courriel, participe de près à la gestion de sa carrière, et s'efforce de ne pas négliger sa vie de famille. Pour ses admirateurs, elle n'en demeure pas moins une idole. Mais aujourd'hui l'idole est accessible, y compris sur Internet. Une fois le spectacle terminé, quel bonheur de se faufiler dans sa loge, d'en repartir, après quelques mots, avec une photo dédicacée. Certains fans suivent ainsi leur favori de ville en ville ; qu'on émette à son sujet la moindre réserve, et les voilà aussitôt partis en guerre.

2. Le relais du disque

Le disque a joué un rôle fondamental dans l'éducation musicale des « lyricomanes », dès que le microsillon a commencé à prendre son essor, dans les années 1960. À ceux qui ne pouvaient se déplacer et n'avaient pas un opéra près de chez eux, il a ouvert en grand la porte du répertoire ; le compact a pris la relève, et aujourd'hui le DVD, qui joint aux plaisirs du son ceux de l'image. La médaille a toutefois son revers : nombreux sont ceux qui, habitués à la perfection du studio d'enregistrement, se sont attendus à la retrouver lors d'une représentation et sont repartis déçus.

Le disque n'a pourtant pas tué le plaisir du direct ; car, parallèlement au marché officiel, s'est développé un réseau privé, offrant des enregistrements pris sur le vif, la plupart du temps dans des conditions artisanales et avec un résultat sonore éprouvant. D'abord connu des seuls fanatiques, le disque « pirate » a eu, malgré tout, du bon. Car il a permis

Copyrighted material

la conservation de témoignages qui, sans lui, seraient tombés dans l'oubli. À une époque où chaque multinationale discographique avait ses interprètes, souvent liés par un contrat d'exclusivité (Maria Callas, Giuseppe di Stefano chez Emi ; Renata Tebaldi, Mario Del Monaco chez Decca...), des artistes d'exception restaient hors du circuit. Leyla Gencer, baptisée « la fiancée des pirates », et Magda Olivero sont deux exemples célèbres de cantatrices fabuleuses entrées dans la légende par ce biais on ne peut plus officieux, pain bénit pour leurs admirateurs. Juste retour des choses ou astuce de marketing : des enregistrements jadis vendus sous le manteau sont aujourd'hui couramment disponibles, et certaines grandes marques en ont même récupéré quelques-uns.

3. L'amour a un prix

Contrairement à une idée trop répandue, l'opéra n'est pas réservé à une élite. Que certains y viennent encore pour participer à un rite social, nul ne le contestera. Mais les soirées dites « habillées » ont quasiment disparu. Les spectacles, désormais, commencent tôt, et bon nombre de spectateurs s'y rendent en sortant de leur travail. Les vrais passionnés, ceux qui peuvent s'enorgueillir d'une culture lyrique véritable, ou ceux qui, sans chercher plus loin, ne résistent pas aux sortilèges d'une voix, ne sont pas nécessairement fortunés ; ils ont fait un choix qui les amène souvent à certaines privations.

Un fauteuil d'orchestre à l'opéra n'est pas à la portée du premier venu, mais une place pour un concert rock ou un match international de football non plus. Il faut donc économiser pour s'offrir un abonnement, quelques jours dans un festival, acheter des disques et des vidéos. L'amour a un prix, malheureusement. Mais les amoureux ne reculent devant aucun sacrifice. Mozart, Wagner, bénéficient d'un statut à part et sont jalousement défendus par de farouches partisans. À Bayreuth, à Salzbourg, à Glyndebourne, chaque été, des hordes de mélomanes affluent ; ils ont préparé leur séjour des mois à l'avance, réservé parfois leur place et leur gîte d'une année sur l'autre. Ce voyage est devenu pour eux un véritable pèlerinage. L'amour-passion s'est transformé en dévotion. Dans le culte lyrique, la raison n'a guère de place.

Michel PAROUTY

Voir aussi

• Stars du lyrique
• Disque et opéra

Copyrighted material

Scénographie lyrique

La notion de mise en scène conçue comme organisation globale et unitaire du spectacle d'opéra n'apparaît pas avant le XIX^e^ siècle. Jusque-là, le « machiniste », éventuellement assisté du librettiste et du maître de ballet, règle les changements à vue et les entrées des chanteurs, dont la gestuelle et les déplacements sont déterminés par l'improvisation, par la tradition qui fixe la hiérarchie des places sur le plateau, et surtout par les toiles, peintes selon les lois de la perspective, qui interdisent au chanteur de s'éloigner de l'avant-scène. L'exécution de ces décors, de plus en plus chargés, de plus en plus luxueux, est confiée jusqu'au début du XX^e^ siècle à des peintres différents, spécialisés dans les représentations de châteaux, de palais, de forêts...

1. La critique du naturalisme

Dans ses œuvres théoriques des années 1850 (*Opéra et drame*, *L'Œuvre d'art de l'avenir*), Wagner formule nettement l'exigence d'une unité de conception et de réalisation du spectacle lyrique. Reste que l'idéal du *Gesamtkunstwerk*, œuvre d'art totale dans laquelle convergeraient non seulement la musique et la poésie mais aussi la danse, la peinture et la sculpture, est sans doute moins fécond pour l'histoire de la mise en scène lyrique que sa faillite, constatée par Wagner lui-même. À Bayreuth, les esquisses des peintres Josef Hoffmann et Paul von Joukowsky restent tributaires de la surcharge archéologique et anecdotique du décor illusionniste, tandis que la direction d'acteurs introduit plus de mobilité et de vie sur le plateau : ce souci de réalisme ne fait que rendre plus évidente la contradiction entre l'intériorité de la musique, la vérité du jeu et la convention des toiles peintes.

Le théoricien et metteur en scène suisse Adolphe Appia tire toutes les conséquences de cette contradiction dans deux essais capitaux, *La Mise en scène du drame wagnérien* (1895) et *La Musique et la mise en scène* (1899), dans lesquels il prône le renversement de la hiérarchie entre les éléments représentatifs de la scène illusionniste, jusqu'alors entièrement déterminée par les exigences de la peinture ; c'est désormais le corps de l'acteur, directement animé par le rythme musical et servi par un éclairage actif, grâce aux possibilités nouvelles offertes par l'électricité, qui doit déterminer l'implantation du décor : les surfaces planes laisseront la place aux volumes, aux praticables qui modèlent le relief du sol, tandis

Copyrighted material

Jacques Rouché a largement contribué à diffuser en France ces diverses recherches, comme écrivain et comme directeur de théâtre. Au Théâtre des arts (1910-1914), où il monte plusieurs œuvres rarement jouées (*Idoménée*, *Le Couronnement de Poppée*), il fait surtout appel aux peintres (René Piot, Maxime Dethomas, Valdo-Barbey) et assigne à leur art une fonction non plus descriptive mais purement poétique. À l'Opéra de Paris, qu'il dirige de 1914 à 1939 et qu'il se propose de transformer en « théâtre d'art », il utilise tantôt la peinture, tantôt les projections et « décors filmés » (*Hamlet*, *La Damnation de Faust*) ; mais il préfère, pour les œuvres contemporaines, « un décor abstrait, ou une organisation de l'espace par plans » : de simples praticables y « constitueront la machine à jouer pour les personnages dont les groupements compléteront le rythme plastique de l'action ».

Dans le premier tiers du XX^e^ siècle, le décor d'opéra s'engage donc dans deux voies nouvelles : sous l'influence du symbolisme, mais aussi des Ballets russes, la peinture garde toute son importance, mais elle cesse de décrire ou de raconter pour jouer sur des harmonies de couleurs et créer un climat qui s'accorde avec celui du drame ; sous l'influence d'Appia, le décor construit, animé par l'architecture lumineuse, est conçu pour mettre en valeur le corps de l'acteur. Dans les deux cas, le décor perd son autonomie et sa gratuité pour se mettre au service de la mise en scène.

Mais les expériences de Sievert, Meyerhold ou Rouché restent des exceptions ; sur la grande majorité des scènes lyriques continuent à régner les toiles peintes illusionnistes et les stéréotypes du jeu romantique, et cela même à Bayreuth, de telle sorte que l'on a pu définir l'opéra entre les deux guerres comme « le plus poussiéreux et le plus inutile des musées » (Bernard Dort).

2. Le renouveau de l'après-guerre

Même s'ils partagent la même éthique de la représentation lyrique, conçue comme un travail collectif, Wieland Wagner à Bayreuth et Walter Felsenstein au Komische Oper de Berlin-Est engagent la mise en scène d'opéra dans deux voies divergentes, celle d'un idéalisme inspiré du symbolisme et d'Appia, et celle d'un réalisme critique influencé par Brecht, qui dénonce l'opéra comme « genre culinaire ».

À partir de 1947, Walter Felsenstein fait du Komische Oper un équivalent « lyrique » du Berliner Ensemble. Son travail dramaturgique sur la « fable » des opéras le conduit à revenir à la version originale de *Carmen*, en remplaçant les récitatifs de Guiraud par les dialogues parlés

Copyrighted material

(en 1948, sous la direction d'Otto Klemperer), ou à proposer une version nouvelle des *Contes d'Hoffmann* (1954). Il aborde un répertoire très éclectique, de l'opérette (*Orphée aux enfers* et *Barbe-Bleue* d'Offenbach) à Mozart (*La Flûte enchantée*), Verdi (*Le Trouvère, Otello*), Wagner (*Le Vaisseau fantôme*) ou Janáček (*La Petite Renarde rusée*), en s'efforçant de traiter les œuvres les plus célèbres comme des œuvres inconnues. Surtout, il s'attache, à la suite de Stanislavski, à définir un nouveau style d'interprétation pour ce qu'il appelle le « Musiktheater » ; s'il reconnaît à son tour la nécessité de s'appuyer avant tout sur la musique et le chant, il garde ses distances vis-à-vis du « théâtre de la convention ». « L'homme qui chante a quitté la vie quotidienne, non pas la vie » : il s'agit de refuser le réalisme anecdotique, sans pour autant évacuer la réalité.

Comment concilier l'émotion du théâtre lyrique avec la distanciation du théâtre épique ? C'est la question à laquelle tente également de répondre Giorgio Strehler, inventeur d'une « voie italienne » du brechtisme. En 1947, l'année même de la fondation du Piccolo Teatro, il met en scène *La Traviata* à la Scala ; il ne cessera plus de travailler parallèlement pour les deux théâtres. Il monte Prokofiev (*L'Amour des trois oranges*, 1948 ; *L'Ange de feu*, 1955 ; *Pierre et le loup*, 1959), Brecht-Weill (*Mahagonny*, 1964), les opéras « politiques » de Beethoven (*Fidelio*, 1969) et de Verdi (*Simon Boccanegra*, 1971 ; *Macbeth*, 1975), mais se consacre aussi à Cimarosa, Donizetti, Richard Strauss ou Berg. Il n'aborde Mozart, son compositeur de prédilection, qu'à partir de 1965, avec *L'Enlèvement au sérail* (festival de Salzbourg), qui sera suivi des *Noces de Figaro* (Paris, 1973) et de *La Flûte enchantée* (Salzbourg, 1974). La perfection formelle de ces spectacles, la beauté des décors de Damiani ou de Frigerio, la séduction des toiles peintes, le raffinement des lumières, l'art des contre-jours et des transparences ont parfois fait oublier la dimension critique de ces analyses aiguës de la société, et la dimension morale de ce théâtre humaniste qui renvoie les spectateurs à leur réalité et à celle du monde qui les entoure.

Tout semble opposer ces approches dialectiques de l'opéra et la démarche « idéaliste » de Wieland Wagner. En privilégiant la dimension symbolique et mythique de l'œuvre wagnérienne sur sa dimension historique, sociale ou idéologique, il n'entendait pas seulement « dépolitiser » Bayreuth : il voulait travailler dans la direction indiquée par Appia, et par Roller à Vienne. Dès sa première *Tétralogie* (1951), il fait voler en éclats la « boîte » du théâtre naturaliste. Le dispositif unique qui sert de matrice à tout son spectacle, un disque surélevé et incliné entouré d'un cyclorama sur lequel jouent des projections colorées, est un lieu insitué, cosmique et mental à la fois. La réforme du décor, le vide de l'espace, le jeu de la lumière et de la couleur ne prennent leur sens qu'en fonction de la direction d'acteurs : le traitement des masses chorales en

Copyrighted material

blocs uniformes, en forces presque abstraites, rejoint le travail d'intériorisation du jeu des interprètes, vêtus de tuniques dépouillées ou de vêtements de cuir qui donnent le sentiment de l'intemporel. L'économie et la puissance expressive du geste, la géométrie des placements et la ritualisation des déplacements (en cercle, en diagonale) constituent la vraie marque du « nouveau Bayreuth ».

Ce style se modifie à partir des années 1960 : l'espace se peuple de lignes et de formes archaïques, menhirs percés du *Tristan* de 1962, pierres dressées du *Crépuscule des dieux* de 1965, tandis que de nouveaux interprètes, Anja Silja, Wolfgang Windgassen ou Theo Adam, incarnent des personnages plus vivants, plus proches du réel. Il ne s'agit plus seulement de mettre en scène des archétypes, mais une humanité et une société ; si le scandale du *Tannhäuser* de 1961 est provoqué par la bacchanale réglée par Béjart et la Vénus noire de Grace Bumbry, c'est la dénonciation de la société de la Wartburg écrasant violemment le créateur « marginal » qui constituait l'élément le plus subversif du spectacle : Götz Friedrich la reprendra, avec plus d'agressivité, dans son *Tannhäuser* de 1972.

Après la mort de Wieland Wagner (1966), l'esthétique du « nouveau Bayreuth » tend à s'imposer partout, comme un nouveau modèle ; mais la plupart des épigones n'en retiennent que des éléments formels, vidés de leur sens, comme la vacuité de l'espace, la pénombre et le statisme, ou l'usage des projections. Il n'en reste pas moins que Wieland Wagner a définitivement imposé l'idée que le metteur en scène lyrique est un interprète à part entière, maître de tous les éléments de la représentation et créateur d'un langage autonome.

3. L'explosion des années 1970

Les pratiques les plus poussiéreuses du théâtre lyrique (mises en scène assurées par d'anciens chanteurs, succession de réalisations différentes dans, ou plutôt devant, les mêmes décors) sont donc toujours en vigueur au moment où les grands créateurs de la scène abordent les œuvres du répertoire à l'intérieur des institutions lyriques les plus prestigieuses.

L'exemple de l'Opéra de Paris est particulièrement caractéristique : sous la direction de Rolf Liebermann (1973-1980), la plupart des événements musicaux apparaissent aussi, ou d'abord, comme des événements théâtraux. Patrice Chéreau, en proposant après Felsenstein une nouvelle dramaturgie des *Contes d'Hoffmann*, retrouve derrière les stéréotypes du second Empire la dimension fantastique du romantisme allemand (1974). À l'inverse, Jorge Lavelli inscrit *Faust* dans la

Copyrighted material

mythologie bourgeoise du XIXe siècle en utilisant une immense halle de verre et de fer réalisée par Max Bignens (1976) ; il expose le mystère de *Pelléas* en pleine lumière (1977), et rend à *Œdipus Rex*, grâce à une pente métallique mobile, terrifiante machine à jouer, la force élémentaire de la tragédie (1979). Enfin, la création mondiale du troisième acte de *Lulu* (1979) suscite moins de débats que la mise en scène de Chéreau, qui refuse le stéréotype de la « femme fatale » pour faire de l'héroïne une énigme, une absence, et que les décors de Peduzzi, inspirés par l'expressionnisme et l'architecture monumentale fasciste, qui transposent l'action dans les années 1930. De même, la renaissance du festival d'Aix-en-Provence, sous l'impulsion de Bernard Lefort, est principalement due aux fêtes baroques ou bourgeoises, humoristiques ou dérisoires organisées par Lavelli (*Le Carnaval de Venise*, 1975 ; *La Traviata*, 1977 ; *Alcina*, 1978).

À la Scala, Luca Ronconi, passionné par les machines de théâtre, utilise un système de tapis roulants pour imaginer, à travers *Don Carlos*, puis *Wozzeck* (1977), des mondes qui glissent vers le néant. Sur les grandes scènes allemandes, à Salzbourg, à San Francisco, Jean-Pierre Ponnelle met en scène un répertoire très éclectique, en fondant une direction d'acteurs réaliste et animée sur une analyse scrupuleuse de la partition ; ses productions les plus originales restent sans doute le cycle Monteverdi (1979) et celui des opéras de jeunesse de Mozart (1980), réalisés à Zurich en collaboration avec Nikolaus Harnoncourt.

À l'occasion du centenaire de la création de la *Tétralogie* à Bayreuth, les relectures de l'œuvre se multiplient ; la réalisation d'Ulrich Melchinger (Kassel, 1970-1974), inspirée par la science-fiction et la bande dessinée, ou celle de Joachim Herz (Leipzig, 1973-1976), allégorie politique et sociale projetée dans les XIXe et XXe siècles (le Walhalla y est figuré par le Capitole de Washington), voisinent avec les productions plus traditionnelles de Rennert (Munich, 1969) ou Riber (Genève, 1975-1977). Mais les mises en scène les plus intéressantes sont celles qui écartent toute lecture univoque du mythe, entremêlant utopie et réalité, mythe et histoire, archaïsme et modernité, idéologie et poésie : on retiendra les visions insolites et stimulantes de Peter Stein à Paris (*L'Or du Rhin*, 1976), de Ronconi et Pizzi à Milan, puis à Florence (1974-1980) et la démarche de Götz Friedrich, qui utilise à Londres la machinerie de Svoboda, un plateau mobile, monté sur un vérin, pour faire traverser à la *Tétralogie* l'histoire de l'humanité, mais aussi celle du théâtre (1974-1976).

À Bayreuth enfin, de 1976 à 1980, Patrice Chéreau et Richard Peduzzi inventent une « nouvelle figuration ». Rompant radicalement avec le dépouillement de la scène wieland-wagnérienne, ils soulignent le

Copyrighted material

Qu'on le veuille ou non, le metteur en scène est devenu désormais l'un des acteurs essentiels du monde lyrique. Dans l'après-68, certains directeurs de théâtre ont en effet pris conscience que l'opéra, art « bourgeois » depuis un siècle et demi, devait se remettre en question sous peine de s'essouffler, faute de renouvellement de ses spectateurs. C'est la raison pour laquelle ils ont fait appel à des metteurs en scène venus du théâtre parlé. Le signe le plus marquant de cette évolution demeure la production de *L'Anneau du Nibelung* de Wagner au festival de Bayreuth en 1976, dans une mise en scène de Patrice Chéreau. Ce dernier faisait de la saga wagnérienne une métaphore du XIX^e^ siècle et montrait ainsi sa modernité inébranlable. Cette vision désarçonna tellement le public que sifflets et menaces de mort accueillirent l'équipe française. Mais, par cet événement d'une haute portée symbolique, l'entrée dans une ère nouvelle est officialisée. Au cours des années 1970 et 1980, on voit donc des hommes de théâtre aussi importants que Giorgio Strehler, Antoine Vitez, Jorge Lavelli, Klaus Michael Grüber, Peter Stein, Luca Ronconi ou Peter Brook proposer des mises en scène d'opéra.

L'un des aspects les plus significatifs de leur travail est leur manière de poser la question du lieu et du temps où se déroulent les événements représentés. Renonçant aux peaux de bêtes de la tradition wagnérienne, Chéreau situe l'action de *L'Anneau du Nibelung* à l'époque de la révolution industrielle. Smokings et barrages de béton consacrent ce que l'on a pris l'habitude d'appeler la « transposition contemporaine ». Mais si Chéreau insère celle-ci dans une vision poétique et théâtrale, d'autres ne vont pas tarder à exploiter le filon à outrance. Dès lors, on ne compte plus les *Lucia di Lammermoor* transférées à l'asile, les *Nabucco* catapultés dans un Moyen-Orient d'aujourd'hui, les *Parsifal* post-nucléaires...

Dès les années 1990, on cite volontiers la trilogie Mozart-Da Ponte mise en scène par Peter Sellars comme nouveau modèle de transposition contemporaine. À travers ses spectacles, l'artiste américain s'efforce de parler de son époque, en posant un regard critique sur son propre pays. Il transporte ainsi *Don Giovanni* dans le milieu des dealers new-yorkais et *Così fan tutte* dans un fast-food. Son travail ne se réduit toutefois pas à une simple transposition terme à terme dans un contexte hyperréaliste : féru de théâtre oriental, Sellars introduit constamment des gestes chorégraphiques dans le jeu des acteurs. De même, Christoph Marthaler installe les œuvres du répertoire dans des lieux miteux d'aujourd'hui, sa scénographe Anna Viebrock reconstituant avec un soin maniaque une cour d'immeuble pour *Kátia Kabanová*, une arrière-boutique pour *Les Noces de Figaro*. Or, à y regarder de plus près, il apparaît que ces lieux gardent une configuration abstraite : la cour d'immeuble contient un

Copyrighted material

à porter au théâtre des partitions qui n'ont pas été forcément conçues pour lui. C'est ainsi qu'ont été mis en scène des oratorios (cantates de Bach par Sellars, motets de Schütz par Wernicke) ou qu'ont été pratiqués de passionnants collages (*The Unanswered Question* de Marthaler). Situé à la croisée des genres, l'opéra incite plasticiens, hommes de théâtre et chorégraphes à s'associer, et à produire des spectacles parfois difficiles à ranger dans la seule case lyrique. À l'heure des métissages et des artistes passe-muraille, rien de plus logique, en fait, que cette évolution.

Alain PERROUX

Voir aussi

• Bayreuth
• Paris
• Renouveau de l'opéra baroque

Copyrighted material

3. L’ouverture

D’abord simple fanfare annonciatrice du début de la pièce, confiée aux instruments à vent, l’ouverture deviendra un morceau orchestral élaboré, indépendant puis progressivement relié au contenu même de l’opéra. Deux modèles furent adoptés par les compositeurs : celui de la « sinfonia » en trois mouvements (allegro-andante-allegro), prélude quelque peu léger mais brillant qui introduisait l’opéra baroque italien, et celui de l’« ouverture à la française » de structure ternaire (introduction lente en valeurs pointées, fragment vif en écriture fuguée et retour de l’élément initial), qui ouvrait majestueusement le prologue de la tragédie lyrique française.

Tous les auteurs des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, de Pier Francesco Cavalli et Alessandro Scarlatti à Haendel, de Lully et André Campra à Rameau, respectèrent cette double tradition. Peu à peu, une corrélation s’établit entre cette pièce instrumentale et le drame lui-même, Rameau étant l’un des premiers à pressentir cette liaison nécessaire. On adopta le système de la citation reprise au sein de l’ouvrage même (Rameau, dans *Platée*, en 1745 ; Mozart, dans *Don Giovanni*, en 1787) ou l’usage d’une rhétorique d’éléments contrastés proche de la dialectique de la sonate classique (Rameau, dans *Zoroastre*, en 1749, où l’ouverture « peint » l’opposition entre les principes du bien et du mal ; Mozart, dans *Les Noces de Figaro*, en 1786) dans le but de préparer l’auditeur au caractère du drame ainsi annoncé. L’ouverture d’*Iphigénie en Aulide* (1774), de Gluck, illustre parfaitement cette fonction.

D’autres compositeurs se contentèrent d’aligner les thèmes jugés essentiels de la partition, comme le fit Grétry, par exemple. Ce procédé l’emporta au début du XIX^e^ siècle, mais, parfois, le soin avec lequel ces citations furent insérées dans un ensemble cohérent, travaillé et brillamment orchestré fit que l’ouverture, bien que liée à l’opéra même, redevint une pièce autonome (*Leonore III* pour le *Fidelio* de Beethoven ; le *Freischütz* de Weber ; *Le Carnaval romain* pour le *Benvenuto Cellini* de Berlioz ; *Tannhäuser* de Wagner ; *La Traviata* de Verdi). Les compositeurs adoptèrent aussi le prélude introduisant aussitôt le drame (Verdi dans *Falstaff* ; Debussy dans *Pelléas et Mélisande*), ou n’hésitèrent pas à présenter directement la pièce (Verdi dans *Otello* ; Alban Berg dans *Wozzeck*), procédé qui semble le plus communément utilisé à l’époque contemporaine.

4. Le récitatif

Copyrighted material

compréhension du texte, les auteurs des premières œuvres lyriques, au XVII^e^ siècle, n'écrivirent que peu d'ensembles, le principal étant le duo, souvent écrit à la tierce. En revanche, l'opposition entre solistes et chœurs sera largement exploitée dans les tragédies lyriques françaises des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles (écriture verticale homophone à quatre ou cinq voix), avec des effets harmoniques, chromatiques et enharmoniques comme dans le trio des Parques, dans *Hippolyte et Aricie* de Rameau (1733). Il en sera de même dans l'écriture de l'ensemble orchestral, par exemple lors des symphonies descriptives (sommeil, tempête), les théories sur l'imitation justifiant de telles interventions dans la « peinture » du drame.

Ce pouvoir expressif de la musique sera repris au XIX^e^ siècle, transmué dans les fragments-poèmes symphoniques insérés dans les opéras (scène de la gorge aux loups dans le *Freischütz* de Weber, en 1821 ; chasse royale et orage dans *Les Troyens* de Berlioz, en 1863 ; les murmures de la forêt dans *Siegfried* de Wagner, en 1869). La finesse de plus en plus grande des connotations psychologiques offertes par les situations dramatiques et les sentiments des personnages permet la réalisation d'ensembles originaux, telle les trois danses superposées (symbolisant les classes sociales) dans la scène du bal du *Don Giovanni* de Mozart (1787) ou l'ensemble à douze voix (scène chez Alice Ford, acte II) dans le *Falstaff* de Verdi (1893) : chaque personnage ayant été « typé » musicalement au cours des scènes précédentes, la lisibilité de l'ensemble reste entière. L'opéra romantique, fondé sur une trame historique, offrait des situations complexes qui se prêtaient à l'écriture d'ensembles vocaux (solistes et chœurs) et instrumentaux impressionnants (scène de la conjuration des poignards dans *Les Huguenots* de Meyerbeer, en 1836 ; scène de l'autodafé dans *Don Carlos* de Verdi, en 1867), sans oublier le goût de l'époque pour des conclusions d'actes brillantes destinées à susciter l'enthousiasme du spectateur.

Peut-être est-ce le XIX^e^ siècle qui a su le mieux manipuler toutes les techniques d'écriture dramatique possibles, initiées par Monteverdi, et magnifiées par Wagner et Verdi. Une fois de plus, le XX^e^ siècle, croyant rejeter une forme d'art épuisée et cherchant à modifier la notion de spectacle, n'a guère employé d'autres moyens techniques pour structurer une œuvre dramatique et lyrique que ceux hérités des discussions florentines, lorsque s'ouvrait le XVII^e^ siècle. Des œuvres modernes aussi dissemblables sur le plan esthétique que *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev (1921), *Lulu* de Berg (1935), et *Mort à Venise* de Britten (1973) en témoignent.

Yves GÉRARD

Copyrighted material

Voir aussi

- L’invention de l’opéra
- De Gounod à Debussy
- L’école de Vienne
- La vitalité de la création contemporaine

Copyrighted material

Caricatures et démythifications

Les prérogatives originelles de l'opéra – ressusciter par la convocation de tous les arts l'idéal de la tragédie grecque – étaient telles que sa démystification se devait d'être à l'exacte mesure de son ambition. Le genre ne naît-il pas, avec Monteverdi (*Orfeo*, 1607), sous le signe orgueilleux d'Orphée ? Dès lors que vient à se gripper sa précaire mécanique, cet art, parce qu'il est celui qui se prend le plus au sérieux, est aussi celui qui prête le plus à rire.

Interprétation satirique d'une scène de «Jules César», opéra de Haendel (1724), par William Hogarth. À gauche, le castrat Senesino (César), au centre la soprano Francesca Cuzzoni (Cléopâtre) et, à droite, la basse Gaetano Berestadt. (Hulton Getty)

En dépit de « scènes de rire » spécifiques, comme dans *Così fan tutte* de Mozart (1790), on ne rit que rarement à l'opéra. Pourtant, et à son corps défendant, il existe bien des failles par lesquelles le genre appelle le sourire, un sourire tantôt bienveillant, tantôt sarcastique. L'art lyrique, à tort ou à raison, est considéré comme tributaire du pouvoir en place, roi ou prince, puis bourgeoisie ou public fortuné. Il n'est donc pas étonnant que, parmi toutes les formes de manifestation artistique, il prête particulièrement le flanc au renversement carnavalesque.

Visant au plus près la vérité des passions, il est aussi le lieu où règne la plus grande convention. Si bien que l'alchimie à laquelle il prétend n'opère pas toujours. Le rire

Copyrighted material

stylisation exacerbée des personnages et des situations ; le recours systématique au mythe ; enfin l'utopie de la totalité esthétique.

La démystification et la parodie sont par nature idéologiquement ambiguës. Soit, comme c'est le cas le plus souvent (Offenbach, Nestroy), elles s'adressent au même public que celui de l'opéra romantique : le renversement carnavalesque n'obéit alors à aucune finalité politique ou didactique. Soit la parodie vise à susciter une prise de conscience devant les dangers idéologiques et politiques que peuvent représenter les utopies propres à une partie de l'opéra romantique (c'est le cas de *L'Opéra de quat'sous* en 1928 ou de *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* en 1930). Tourner l'œuvre de Wagner en dérision, c'est pour beaucoup faire preuve de salubrité culturelle face aux récupérations dont elle peut être le prétexte. C'est ce que fait Chaplin dans *Le Dictateur* (1939), en jouant avec un ballon-mappemonde sur le prélude de *Lohengrin*.

5. Le baroque parodiste

L'opéra a pourtant pratiqué, à certains moments de son histoire, une forme d'autocritique. Parodie et démystification sont alors tour à tour un mode ludique de mise à distance, une réflexion sur ce qui fait l'essence même du genre lyrique, et, parfois, un moyen de rendre compte des interrogations esthétiques de l'époque.

C'est le cas avec l'opéra baroque, qui propose plusieurs œuvres dans lesquelles le genre se met lui-même en abyme. L'ouvrage à faire est le sujet même de l'ouvrage (*Opera Seria* de Gassmann, 1769). On assiste à la rivalité entre des divas hautes en couleur (*Le Directeur de théâtre* de Mozart, 1786), ou encore à l'affrontement du compositeur, du librettiste et du maître de danse, préoccupés de ces questions de précellence qui hantent le genre depuis son origine (*Primo la musica, poi le parole* de Salieri, 1786). On parodie les mêmes mythes que l'on traite ailleurs de la façon la plus sérieuse (*La Calisto* de Cavalli, dès 1651, se moque des frasques de Jupiter, comme le fera encore *Platée* de Rameau en 1745). Cette démarche passe par des effets de citation, voire d'autocitation (ainsi, dans *Don Giovanni* de Mozart, Leporello chante un passage des *Noces de Figaro*, en signalant que l'air est désormais trop rebattu), ou par des jeux avec les formes de composition ou les conventions de dramaturgie habituellement employées. L'opéra baroque, par de tels traits, intègre ce qui pourrait éventuellement le remettre en question, et brise un certain degré de vraisemblance afin de la réinstaller à un autre niveau.

6. La modernité lyrique

C'est en ce sens que la modernité lyrique – nous appelons ainsi la production postromantique – a pu reprendre certaines caractéristiques de l'opéra baroque autoparodique. Sous la forme apparemment désengagée et ludique du caprice (*Ariane à Naxos* ou *Capriccio* de Strauss, 1912-1916 et 1942 ; *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev, 1921 ; *Un roi à l'écoute* de Berio, 1984), l'opéra doit en réalité affronter une crise esthétique profonde : parce que l'on ne croit plus à sa dimension édifiante, parce que l'on envisage de façon de plus en plus lucide et critique son élaboration même, parce que l'on s'inquiète de sa récupération idéologique (comme lors des manifestations de masse nazies), l'opéra devient un sujet problématique.

La parodie et la démystification (*Les Mamelles de Tirésias* de Poulenc, 1917 ; *D'aujourd'hui à demain* de Schönberg, 1930 ; *Faisons un opéra !* de Britten, 1949)

Copyrighted material

constituent alors autant de moyens de surmonter cette crise, de ne pas se déclarer dupe d'un genre aux utopies peut-être périmées, tout en continuant malgré tout à le pratiquer. Là encore, ces œuvres procèdent par allusions musicales, effets de citation, et réécritures formelles : *The Rake's Progress* de Stravinski (1951) reprend ainsi les formes du récitatif, de l'aria avec section lente et rapide. À ceci près que ce n'est plus la seule production contemporaine qui est visée : c'est l'ensemble de l'histoire du genre, sur quatre siècles, dont on tente d'opérer la synthèse et sur laquelle on risque une appréciation critique.

Dans *Le Docteur Faustus* (1947), roman qui voudrait précisément englober toute l'histoire de la musique occidentale, Thomas Mann avance que la parodie serait non le symptôme d'une joyeuse effervescence créatrice, mais au contraire celui d'une impasse, d'une stérilisation croissante de la production artistique et, a fortiori, lyrique. La modernité empêcherait de croire aux utopies dont l'opéra (du moins un certain opéra) serait porteur : l'idéal de la collectivité réunie dans l'art, les vertus de la jouissance lyrique, le rêve d'unité et de totalité, etc. De fait, les compositeurs de la seconde moitié du XX^{e} siècle n'ont pas considéré d'un très bon œil le genre lyrique. À force d'autoréflexivité parodique, on a fini par le croire épuisé. Si, depuis deux décennies, l'opéra a connu un certain regain d'intérêt auprès du public, si les compositeurs contemporains semblent se débarrasser peu à peu des complexes qui étaient les leurs, un double problème ne s'en pose pas moins : la parodie des œuvres du répertoire continuera-t-elle longtemps à être comprise ? une parodie des œuvres contemporaines verra-t-elle enfin le jour ?.

Timothée PICARD

Voir aussi

• Opérette et opéra-comique
• Stars du lyrique

Copyrighted material

Éros et Thanatos

« Calquant ma représentation de la vie sur ce que je voyais à l'Opéra et me préoccupant avant tout de l'amour, [...] il m'était impossible de concevoir une vraie passion autrement que comme quelque chose qui engage pour la vie et la mort, et qui finit forcément mal, car si cela finissait bien, cela ne serait plus de l'amour. » Voilà comment Michel Leiris, dans *L'Âge d'homme* (1939), résume sa fascination pour l'opéra. Celui-ci, en effet, a pour fondement un curieux principe : on écoute quelqu'un qui dit souffrir, et cette souffrance, mimée par un chant qui sublime l'effort, fait à son tour jouir mais aussi souffrir l'auditeur.

Dès Peri (*Euridice*, 1600) ou Monteverdi (*Orfeo*, 1607), l'opéra a partie liée avec Éros et Thanatos : afin de retrouver Eurydice, Orphée pénètre dans l'empire des morts. Le lyrisme, ce visage de l'intimité exaltée et transformée en extériorité, intervient précisément dans ces moments passionnels de l'existence dont l'opéra offre un condensé. Peu d'opéras qui ne représentent, quelle que soit la manière adoptée, l'amour ou la mort, ou alors cette absence est elle-même significative. Ainsi, dans *Dialogues des Carmélites* de Poulenc (1957), l'amour de Dieu remplace l'amour humain ; dans *Billy Budd* de Britten (1951) ou *Souvenirs de la maison des morts* de Janáček (1930), c'est l'amour fraternel, doublé d'une implicite connotation homosexuelle, qui domine. Voilà ce qui fait la puissance du genre mais aussi, parfois, son ridicule.

1. Les grands mythes

La plupart des mythes lyriques fondamentaux sont en effet des mythes d'amour et de mort. Chez Lully, Gluck, Haydn, et jusqu'à Rossini, pour ne citer qu'eux, la magicienne emblématique de l'opéra baroque, Armide, engage avec Renaud une véritable guerre d'amour (on peut également penser aux multiples avatars lyriques du couple formé, chez Vivaldi, Haendel ou Haydn, par Orlando et Alcina). Don Giovanni, chez Mozart (1787) ou Schulhoff (1932), incarnation du désir sans fin et de la provocation envers l'au-delà, se sert de son chant pour séduire. Tout en cris et chuchotements, Tristan naît et meurt sur « l'antique mélodie » wagnérienne (1865). Salomé (chez Massenet en 1881 et Richard Strauss en 1905), Carmen (chez Bizet en 1875) ou Lulu (chez Berg, en 1979, pour la version intégrale) : autant de figures érotiques et mortifères qui sont aussi des allégories de la musique.

Copyrighted material

(1905) ou *Elektra* (1909) de Strauss mettent en scène les pulsions de vie et de mort sous toutes leurs formes, le plus souvent violentes et perverses. *La Ville morte* de Korngold (*Die Tote Stadt*, 1920) ou *Erwartung* (1909) de Schönberg introduisent le spectateur dans une conscience tourmentée par un meurtre d'amour ; espace et temps sont tout entiers fonction des tourments intérieurs du protagoniste. *Les Stigmatisés*, *Le Son lointain* de Schreker (*Die Gezeichneten*,1918 ; *Der Ferne Klang*, 1912), *Moïse et Aaron* de Schönberg (1932) contiennent à leur tour des scènes de transe sacrificielle. *Lulu* de Berg invite à s'interroger sur le statut et la fonction sociale du personnage éponyme, pure production fantasmatique et criminelle du désir masculin, vouée à périr sous le couteau de Jack l'Éventreur. Cependant que le Don Juan de *Flammen* (opéra du Tchèque Schulhoff, fortement marqué par la psychanalyse) est amené à faire le constat blasé de la puissance d'Éros et de Thanatos, forces qui se servent de lui afin que, contre sa volonté, son mythe perdure jusqu'à la nuit des temps.

Mais la modernité viennoise (et allemande) n'est pas la seule à avoir accordé une telle importance aux représentations directes d'Éros et de Thanatos. *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók (1911-1918), *La Chute de la maison Usher*, opéra inachevé de Debussy d'après Edgar Poe (1908-1917), ou bien encore *Tosca* de Puccini (1900) participent tous trois d'une même tendance esthétique. De la *Penthesilea* du Suisse Othmar Schoeck (1927) jusqu'aux *Bassarides* de Hans Werner Henze (1966), en passant par *Les Bacchantes* d'Egon Wellesz (1931), le dionysisme, cette possession érotique qui s'achève dans la mort ou le meurtre, traverse l'imaginaire lyrique de la première moitié du XX^{e} siècle. Plusieurs écrivains français, tels Leiris, Gracq, Jouve ou Robbe-Grillet, insisteront de leur côté sur la parenté entre l'opéra et les rites de mises à mort sacrificiels les plus archaïques, faits de terreur sacrée, de gestes sanglants et d'embrasement collectif : le chanteur revêt parfois les traits du bouc émissaire, célébré aujourd'hui, sacrifié demain. Nombre d'opéras contemporains, d'ailleurs, reviennent sur le thème du sacrifice (*Médée* de Michèle Reverdy et Bernard Banoun, 2003). En dépit de son caractère fortement sophistiqué, l'opéra serait peut-être ce qui relie l'homme à ce qu'il y a de plus ancestral, de plus essentiel en lui.

Cette intrication entre Éros et Thanatos à l'opéra pousse à s'interroger sur le mode de fonctionnement même de la jouissance lyrique. Que le chant ait, sur fond de menace de mort, une dimension érotique, ne fait aucun doute. Songeons que les mémoires sulfureux des divas sont un genre en soi, rendu célèbre par la Schrœder-Devrient (1804-1860) et ressuscité par Apollinaire. Cette jouissance ne tient pas tant au corps du chanteur ou de la chanteuse qu'au souvenir charnel qui en reste dans le chant, un chant certes produit par un individu fini mais un individu qui

Copyrighted material

fantasmatique, la diva, tour à tour mère, sœur et femme sublimée par la distance, joue un rôle déterminant. Selon Michel Schneider, c'e serait ce lien avec la mère qui permettrait d'expliquer en grande partie l'engouement des homosexuels pour les cantatrices.

Que la relation du passionné d'opéra avec l'objet de sa passion soit d'ordre fétichiste ne fait aucun doute. Il suffit de considérer les descriptions des interprètes et du chant données par maints romanciers (entre autres Hoffmann, Balzac, Villiers de L'Isle-Adam, Kafka ou Aragon) pour se rendre compte que c'est essentiellement le morceau, le fragment du corps de l'être aimé, qui fait l'objet de toutes les attentions. Il s'agit bien ici de conjurer la mort ou de faire l'expérience de ses charmes maléfiques. Les protagonistes de *L'Ève future* de Villiers (1886) ou du *Château des Carpathes* de Verne (1892) tentent ainsi, par la technique, de reconstituer au mieux la voix d'une diva disparue ; celui de *La Montagne magique* de Thomas Mann (1924) compare son phonographe à un fascinant « petit cercueil » où viennent mourir les grandes voix européennes.

Enfin, la voix peut garder la trace cachée d'un holocauste (*Trois Coups de timbale* de l'Argentin Daniel Moyano, 1990), tuer celle qui la possède et en jouit (*Le Conseiller Krespel* d'Hoffmann) ou au contraire celui qui s'en moque (ainsi de ce castrat qui, dans une nouvelle de l'Anglaise Vernon Lee intitulée *La Voix maudite* (1887), tue à distance, par la perfection de son chant, qui lui manque de respect). Pascal Quignard, dans *La Haine de la musique* (1996), a montré à quel point le chant peut être lié au crime, à la part d'ombre de l'humanité.

Ainsi, l'opéra, à la fois par les sujets dont il traite, par ce médium privilégié qu'est la voix, par la relation qu'il instaure entre la cantatrice et l'auditeur tout comme par l'imaginaire qu'il véhicule, compose à partir d'Éros et de Thanatos une étrange et riche partition, faite de rivalité et de complémentarité. Carmen, qui promène sa silhouette scandaleuse et criminelle entre ces deux extrêmes, illustrés par deux passages également célèbres (« L'amour est enfant de Bohème », à l'acte I, et « Toujours la mort ! », à l'acte III), elle dont le nom signifie précisément « chant », en est peut-être le meilleur symbole.

Timothée PICARD

Voir aussi

• Wagner et l'art total
• De Gounod à Debussy
• Post-romantisme et décadence

Copyrighted material

- L’école de Vienne

Copyrighted material

L’opéra dans la cité

Déjà inventeurs du récit épique, les Grecs, au VII^e siècle avant J.-C., donnent naissance au théâtre. Par une étonnante métamorphose, ce qui n’était à l’origine qu’une cérémonie cultuelle, devient très vite, pour les cités-États, le lieu indispensable où s’exposent leurs crispations propres. Rome, république puis empire, comprend vite la valeur sociale de cet instrument de pouvoir qu’un urbanisme novateur inscrit bientôt dans la géographie même des cités : insérés à flanc de coteau ou forêts d’arcades jaillissant du sol, et dominant de leur masse pierreuse et monumentale des villes demeurées à l’échelle humaine, odéons, théâtres, et amphithéâtres marquent aussi bien le paysage urbain que l’idée même de la ville, rivalisant d’importance avec temples et forums.

Le déclin de l’Occident, les invasions barbares et, pire, les interdits de l’Église rendent à l’oubli ces lieux magnifiques, détruits ou métamorphosés pour des siècles. La musique, dont le sort est lié aux arts de représentation, s’en retourne pour tout le Moyen Âge aux tréteaux des foires, aux intérieurs seigneuriaux et aux nefs sacrées.

1. Genèses

C’est de l’Église pourtant que vient le renouveau, quand elle suscite sous les voûtes puis sur les parvis des cathédrales la représentation des Mystères, où la musique reprend une place prépondérante, à des fins essentiellement narratives. Un cérémonial que les cours royales reprennent bientôt à leur compte en de somptueux cortèges qui, à travers toute l’Europe, investissent les villes entières, en en faisant ainsi le cadre global de la représentation.

La Renaissance, dans sa recherche forcenée d’un passé classique perdu, s’affranchit à son tour de la représentation religieuse et fait peu à peu renaître la fonction théâtrale pure. Mantoue, Florence, Ferrare, Rome même, chaque cour princière d’Italie, à la fin du XVI^e siècle, rivalise de fêtes et pastorales à l’antique, comme de représentations sacrées, intégrant déjà la poésie, la musique et la danse, quand en France, on célèbre encore la crudité des tournois. On installe bientôt des lieux spécifiques, mais éphémères, pour ces fêtes dispendieuses où tous les arts sont sollicités. Giorgio Vasari, pour les noces grand-ducales de 1579, crée à Florence un théâtre en bois où deux séries de gradins se font face autour

Copyrighted material

d’une aire que se partagent les trois arts comme les démonstrations équestres.

En 1585, Girolamo Bargaglia réinvente aux Offices l’amphithéâtre antique, frontal, tandis que le retour à la pensée grecque et latine se concrétise symboliquement avec la reprise la même année de l’*Œdipe roi* de Sophocle au Teatro Olympico de Vicence. sHommage admirable d’un Andrea Palladio inspiré (et de son élève Vincenzo Scamozzi, qui achève le chantier de son maître décédé) à un univers tout à la fois retrouvé et rêvé, le Teatro inscrit son élégant amphithéâtre de bois, de plan elliptique, et les perspectives magiques de sa scène aux arcades romaines dans la sobriété de pierre d’une forteresse désaffectée. Dans ce projet voulu pérenne par une Académie d’artistes égalitaire dans son esprit, rien qui relève du symbole urbain : aucune façade de prestige n’inscrit le Teatro Olympico dans la cité. Tout à l’opposé, Scamozzi réalise en 1588 à Sabbioneta, la cité idéale des Gonzague, un théâtre où la hiérarchie des entrées, séparant la famille ducale, les gentilshommes et les artistes, anticipe, avec la séparation des sexes entre gradins et loggia, toute l’organisation future des théâtres du monde.

2. Des salles permanentes

1600 : l’arrivée du nouveau siècle coïncide avec l’invention de l’opéra. Synthèse des trois arts enfin réalisée, dans l’*Euridice* de Peri, au Palazzo Pitti de Florence, il n’est encore que spectacle de cour, inscrit dans une salle du palais aménagée pour l’occasion. Rien d’autre encore pour l’emblématique *Orfeo* de Monteverdi, à Mantoue, en 1607. Il faut attendre 1628 pour que Gian Battista Aleotti inaugure, à Parme, avec le Farnèse un théâtre durable et la future forme en fer à cheval : salle immense que l’on dirait aujourd’hui polyvalente, mais qui servira bientôt de modèle à toutes les constructions à venir. Car ce nouveau style de spectacle, créé pour quelques occasions rares, demande des lieux spécifiques : va s’imposer désormais, comme au théâtre, la hiérarchie frontale de la scène, vers laquelle tous les regards – et plus seulement ceux des princes et des patriciens – convergent.

Symptomatiquement, c’est à Venise, la républicaine, que s’ouvre en 1637 le San Cassiano, premier opéra à accès payant. Loges en souscription, places au parterre debout, vendues à l’unité, une autre hiérarchie prend le pas, fondée sur l’argent, tandis que l’orchestre trouve sa place définitive au devant de la scène. Prodigieux succès : de 1637 à 1700, seize théâtres vont se créer à Venise, dont le San Mosé, le Novissimo et le San Giovanni e Paolo, qui, le premier, reprend, en 1654, la forme en fer à cheval. L’Italie, de Rome à Naples, se couvre de salles

Copyrighted material

d’opéras, les unes vastes et prestigieuses, les autres pauvres et coincées dans des quartiers populaires encore marqués par le désordre médiéval. Ce nouveau phénomène social – initié par des investisseurs avisés, nobles et riches pour la plupart – va influencer bientôt l’Allemagne et l’Autriche, l’Espagne et plus lentement la France.

Si Paris accueille une première pièce italienne dans la salle du Petit-Bourbon, en 1645, ce n’est en effet que quinze ans plus tard, pour célébrer les noces de Louis XIV et de Marie-Thérèse, que Le Vau édifie aux Tuileries une énorme salle des Machines (accueillant sept mille personnes) pour la création de l’*Ercole amante* de Cavalli ; événement sans lendemain, le théâtre, et plus encore la comédie-ballet, si chère au jeune Roi-Soleil, continuant de l’emporter sur un genre qui paraît étranger au génie français. En 1671, enfin, par privilège royal, l’Abbé Perrin et Robert Cambert créent dans une salle de jeu de paume, le Jeu de la bouteille, la première « Académie d’opéras [...] sur le pied de celles d’Italie ». Cette « ruelle allongée » est dotée d’un parterre et de trois étages de loges verticales. Lully en obtient bientôt le privilège, puis s’installe en 1673 dans la salle du Palais-Royal, construite en 1633 par Richelieu, et qu’avait occupée Molière jusqu’à sa mort. Le musicien y agrandit simplement la fosse d’orchestre, reprend à Molière son parterre debout, et laisse les loges à la noblesse et à ses usages (le côté du roi, le côté de la reine qui, un siècle plus tard, aux Tuileries, deviendront le côté cour et le côté jardin). Durant près d’un siècle, l’opéra de Lully et de Rameau restera confiné en ce lieu unique, protégé par privilège de toute concurrence, jusqu’à ce que le bâtiment périsse dans les flammes en 1763. Peu à peu cependant, l’opéra gagne la France entière : Lyon en 1676, Marseille en 1685, Bordeaux en 1688, etc.

L’Europe n’est pas en reste. Alors que Vienne assiste à son premier opéra en 1641, Munich en 1653, à l’Herkules-Saal de la Résidence, Londres en 1656, Berlin attendra jusqu’en 1688 et n’édifiera sa première salle qu’en 1742. Car, en dehors de l’Italie, les constructions spécifiques demeurent encore rares et disparaissent aussi facilement qu’elles sont construites : volonté royale, faillite des entrepreneurs de spectacles ou, plus souvent encore, ravages causés dans ces structures de bois par les incendies.

3. Un nouveau statut architectural

Le XVIII^{e} siècle voit s’ériger dans chaque Cour, dans chaque capitale régionale le bâtiment qui définira le mieux l’art à la mode. Au lieu de s’intégrer discrètement dans un bâti urbain qu’il dérange à peine, le voici qui lentement s’installe en bordure de ces vastes places et de ces larges

Copyrighted material

avenues tant prisées par le siècle des Lumières. Beaux édifices, certes imposants, mais souvent anonymes encore, tant la sobriété s'impose à l'extérieur (Caserte en est l'exemple parfait), ils font place en leur cœur au délire décoratif de l'époque baroque, qui se donne libre cours autour de cette « salle à l'italienne » qui va conquérir l'Europe entière. Les recherches architecturales portent sur la hiérarchie des balcons, leur recul, leur hauteur, leur dégradé, de manière à permettre un entassement maximal du public, ainsi qu'une vision et une acoustique optimales, et à résoudre ainsi la quadrature du cercle : comment tout à la fois voir et se montrer.

En Italie, c'est une dynastie, les Galli Bibiena, qui monopolise la construction de nouvelles salles, de l'Aliberti de Rome au Comunale de Bologne et au Filarmonico de Verone. Elle va bientôt exporter dans toute l'Europe du Nord, de Mannheim à Bayreuth, le modèle italien et ses variantes, reflets des humeurs de la société du temps ou du lieu : loges princières ici dans l'axe, galeries unitaires là. Mais un principe quasi général veut que la bourgeoisie soit désormais au parterre, la noblesse aux loges, et le bon peuple au poulailler.

En France, cependant, le modèle italien ne prend pas, et de fortes personnalités architecturales mettent au point des solutions aussi diverses qu'élégantes : Louis Soufflot, à Lyon, adopte un plan en cloche, Jacques-Ange Gabriel, à Versailles, reprend le plan en ellipse, tandis que Victor Louis, à Bordeaux, invente la salle circulaire et développe comme jamais auparavant les espaces publics, faisant ainsi de son théâtre le plus vaste d'Europe, malgré une salle limitée à mille deux cents places. Claude Nicolas Ledoux, à Besançon, revient à l'amphithéâtre classique, moins hiérarchisé, suivi par une génération d'architectes « révolutionnaires » plus égalitaires (Boullée, Durand), qui ne laisseront souvent que des opéras de papier.

Le besoin créant le lieu, l'Europe continue à accumuler les constructions, prestigieuses ou sommaires, témoins d'une politique architecturale régalienne (le San Carlo de Naples), ou des pratiques de promoteurs privés pressés de rentabiliser leurs investissements et construisant ou aménageant des bâtiments impropres ou malcommodes, telle la fameuse salle Le Peletier, qui accueillera cinquante ans durant, dans une rue trop étroite (et favorable au pire : l'attentat !), l'Opéra de Paris.

4. Le siècle de l'opéra

Le XIX^e^ siècle sera bien, comme l'on sait, le siècle de l'opéra : ne compte-

Copyrighted material

t-on pas plus de neuf cents salles en Italie, dont dix rien qu'à Milan, en sus de la fameuse Scala ? C'est pourtant l'Allemagne qui, avec le siècle romantique, va donner le ton à l'Europe entière. En 1798, Friedrich Gilly dessine pour Berlin un projet (non réalisé) qui impose par sa logique un modèle, fonctionnaliste avant l'heure, qui va marquer l'époque : à chaque fonction désormais son volume propre ; au lieu de ces grandes bâtisses à toit unique, typiques du siècle précédent, voici proposé désormais un jeu de volumes qui fait dominer les espaces publics par la masse des cintres (comme l'avaient préfiguré l'aménagement du Jeu de paume d'Aix-en-Provence, et, surtout, le sublime Opéra bordelais de Louis). Et si son principe de retrouver un plan en éventail ne trouvera guère d'écho dans un premier temps, la liberté volumétrique qu'il offre aux architectes va faire fureur (offrant par exemple à Gottfried Semper l'occasion de remodeler tout le profil de la colline royale de Dresde) pour culminer soixante-quinze ans plus tard avec deux salles contemporaines que tout oppose par ailleurs : le Palais-Garnier à Paris et le Festspielhaus de Bayreuth.

La fonction essentielle du Palais-Garnier, à l'origine même du concept architectural et politique qui le guide, est de mettre en valeur le public, grâce à une hypertrophie somptueusement réalisée et jusqu'alors inégalée des espaces d'apparat. À Bayreuth, tout au contraire, c'est l'œuvre que Wagner entend faire voir : retour à l'amphithéâtre égalitaire, et à la concentration du regard dans la pénombre vers l'instrument producteur du mystère wagnérien, le couple fosse-scène, ce qui permet d'aboutir, comme par instinct, à l'un des chefs-d'œuvre de l'acoustique théâtrale mondiale. Il n'est pas jusqu'à la pénurie financière qui ne devienne ici un atout : dans ce monument pensé comme provisoire (et heureusement resté quasi intact), la relative absence d'ornements va devenir le symbole même d'une autre façon d'aller à l'opéra, anticipant ainsi sur les révolutions architecturales et sociales du XX^e^ siècle. Mais, pour l'heure, la bourgeoisie triomphante de l'ère industrielle veut partout s'afficher comme à Paris. L'opéra, dans les vastes chantiers de transformation urbaine qui caractérisent la seconde moitié du XIX^e^ siècle représente une sorte de point focal de l'urbanisme, concurrençant églises, Bourses et palais. Point de ville thermale ou de villégiature (Monte-Carlo, Vichy), point de métropole nouvelle, aux Amériques surtout, même en pleine jungle (Manaos), sans son Opéra. Ici, c'est un Ring qu'il ponctue de sa présence (Vienne), là, devançant même le grand commerce, c'est tout un quartier neuf et une avenue prestigieuse que l'on crée pour sa mise en valeur (Paris), comme pour expliciter le rang unique que le genre lyrique tient désormais dans l'imagerie sociale de la cité en métamorphose.

Au-delà du symbolisme, on fera désormais dans l'efficace. Deux industriels viennois, Helmer et Fellner, vont réaliser une cinquantaine de

Copyrighted material

salles, de New York à Odessa, en jouant de toutes les variantes du goût, dans ce siècle finissant, et en imposant une règle d'or : la sécurité du public. Car si l'on construit tant, c'est aussi que la durée de vie moyenne d'un opéra est alors de dix-huit années, du fait de cette véritable maladie chronique que sont les incendies.

5. Le XX^e siècle et au-delà

Les guerres auront leur part, au XX^e siècle, dans ce mouvement perpétuel, en Allemagne surtout, ce qui conduira à un choix délicat : reconstruction à l'identique (Berlin, Munich, Dresde, Vienne, Milan...), ou pari de la nouveauté (Berlin encore, pour des raisons politiques, Varsovie...). En dépit des nombreuses mesures de sécurité adoptées, c'est encore le feu qui détruira les scènes de Nîmes en 1952, de Besançon en 1958 et, plus près de nous, du Liceo de Barcelone et, à Venise, de la célèbre Fenice.

Mais, après les fastes du XIX^e siècle, le XX^e siècle nous confronte à un étonnant paradoxe. Tout en prenant acte du déclin de l'opéra en tant que genre face à de nouveaux divertissements, tout en rêvant d'utopies comme au XVIII^e siècle (le projet de Walter Gropius pour Erwin Piscator, la ziggourat de Hans Poelzig pour Salzbourg, la plupart des projets soviétiques), la société occidentale n'en continue pas moins d'investir dans la construction de lieux spécifiques, de plus en plus sophistiqués et luxueux : merveilles d'art déco (les Champs-Élysées des frères Perret, l'Opéra de Marseille...), lieux de festivals prestigieux (Salzbourg et ses trois salles, Glyndebourne reconstruit trois fois...), « maisons » remises à niveau (Bastille complétant Garnier), écrins anciens oubliés et redécouverts (Drottningholm, Compiègne...), salles et scènes novatrices (Essen). Mais ces lieux ne sont plus les seuls aujourd'hui ; il arrive à l'opéra d'investir des salles polyvalentes, cette plaie de la modernité des années 1970, ou bien encore des sites improbables, comme des stades sportifs (Stade de France), des ruines antiques (Karnak, Vérone, Orange), des forteresses médiévales (Savonlinna), des façades et bassins de châteaux classiques (Versailles, Aix), et même des lacs (Bregenz).

De fait, le bâtiment-opéra, par-delà sa signification socio-culturelle, incarne aujourd'hui l'importance économique de toute une cité, de tout un pays. Comment expliquer, sinon, que les coques fragmentées de Jørn Utzon soient devenues le symbole même de Sydney et de l'Australie ? Ou que Lyon ait décidé aussi allègrement d'ajouter la nef de verre de Jean Nouvel à son profil nocturne ? Si les derniers incendies exigent que l'on reconstruise à l'identique le Liceo ou La Fenice, opéras-musées emblématiques, c'est le monde entier qui s'ouvre désormais à l'art lyrique et aux innovations qu'il autorise. Dernier symbole en date, dû à Paul

Copyrighted material

Andreu, réalisateur de ces espaces fastueux que sont devenus les aéroports : l'Opéra de Pékin, qui, au flan de la Cité interdite, annonce, par la pureté de sa forme même, l'accomplissement du genre dans son absolue perfection.

Pierre FLINOIS

Voir aussi

• L'invention de l'opéra
• Bayreuth
• Paris

Copyrighted material

Opéra et architecture

L'opéra, le temps d'une représentation, fait accéder le rêve à la réalité. Il retrouve en cela ce qui est le but même de l'architecture : substituer à la nature un monde créé par et pour l'homme, un monde conforme à son désir d'idéal. L'architecture et l'opéra symbolisent tous deux l'homme souverain, triomphant de la nature, dominant l'histoire, donc le temps, maîtrisant le lieu, donc l'espace.

L'affinité entre architecture et musique a été maintes fois relevée. Pour les pythagoriciens et pour leurs héritiers, l'ordre et la beauté du Monde essentiel, gouverné par les nombres, trouvent ici-bas leur expression idéale avec l'architecture dans le registre visuel, avec la musique dans le registre sonore. Et Schelling d'écrire : « L'architecture est la musique figée. » Un spectacle les associant présentera donc un reflet aussi parfait que possible de l'harmonie cosmique. Telle était précisément l'ambition des cénacles florentins qui inventèrent l'opéra à la fin du XVI^{e} siècle.

1. Un opéra est un temple

Un opéra n'est pas un théâtre comme les autres ; ce n'est pas une construction ordinaire, qui peut être bâtie n'importe où, n'importe comment. Destiné à annoncer, à abriter puis à clore un contact privilégié avec l'extraordinaire, il doit être une folie, une œuvre d'architecture hors du commun et donc hors de prix, au sens littéral de l'expression : la question de son coût ne devrait même pas se poser, sa construction constituant un acte souverain.

Car un opéra est un temple. De fait, à mesure qu'avance l'histoire de l'art lyrique, on constate que le lieu de représentation prend un caractère sacré de plus en plus évident. Ce phénomène culmina sans doute avec le Festspielhaus de Bayreuth, inauguré en 1876. Conçu d'après les idées de Richard Wagner, ce nouveau modèle d'architecture théâtrale connut un immense retentissement et frappe encore aujourd'hui les imaginations. Sa fonction liturgique est évidente : on parle de Bayreuth comme d'un lieu de pèlerinage, du théâtre lui-même comme d'un sanctuaire ; quant au public, il se considère, sinon comme une assemblée de dévots, du moins comme un club d'initiés.

Un opéra ne se construit donc pas n'importe où. Alors que la

Copyrighted material

polémique sur le projet d'Opéra-Bastille faisait rage, l'humoriste Pierre Desproges s'exclamait : « On n'a quand même pas pris la Bastille pour en faire un opéra ! » Pourquoi pas ? L'art lyrique, c'est l'évocation d'un autre monde. À la fin du XVIII^e siècle, l'œuvre que Mozart et Da Ponte tirèrent du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais diffusa dans toute l'Europe un message de liberté qui, justement, annonçait cette prise de la Bastille. Plus tard, le 25 août 1830, à la Monnaie de Bruxelles, *La Muette de Portici* de Daniel Auber servit de déclencheur à l'insurrection qui déboucha sur l'indépendance de la Belgique. Quelques années plus tard, l'opéra fit de nouveau irruption dans la grande histoire : Giuseppe Verdi devint l'une des figures emblématiques de la nation italienne, et sa musique fut perçue comme un hymne à la liberté. Prendre la Bastille pour y construire un opéra a donc du sens, si l'on veut bien considérer ce qu'est réellement l'art lyrique.

Tout peut s'imaginer, en somme, à condition qu'un principe essentiel soit respecté. Parce qu'un bâtiment d'opéra est un temple, son emplacement doit pouvoir être aisément marqué du sceau du sacré. Ce peut être l'emplacement d'une église (Scala de Milan), un promontoire sur l'une des plus belles baies du monde (Sydney), une colline (Bayreuth) ; ce peut être le cœur d'une « capitale des capitales » (le Palais-Garnier à Paris) ou celui de l'« Empire du Milieu », tout près de la Cité interdite (Grand Théâtre national de Chine).

2. Un parcours initiatique

Reste à construire l'édifice comme un théâtre d'opéra et non pas comme une usine ou comme un palais des congrès. Pour y parvenir, son architecte doit accepter de suivre un certain nombre de règles, voire de contraintes, qui découlent de la fonction même que devra servir le bâtiment.

Et, tout d'abord, un opéra ne s'aborde pas de front, ni sans préparation. Ses accès doivent assurer le passage du profane au sacré, en faisant suivre au spectateur un chemin initiatique, soigneusement prémédité et semé de signes, qui doit aller le chercher au-dehors, l'accueillir et le conduire par étapes de l'ordinaire au divin. La façade, spectaculaire, chatoyante, voire étincelante, faite pour marquer l'esprit, vient compléter le message : à elle de faire comprendre que celui qui franchit le seuil change de monde.

À l'intérieur, après un parcours jalonné de matériaux venus d'ailleurs, de lumières étranges, de petits chocs architecturaux, de perspectives paradoxales, d'aperçus vertigineux, l'édifice doit frapper un coup très fort, un coup annonciateur. Ce sera par exemple, à l'Opéra-Garnier, cet

Copyrighted material

extraordinaire morceau de bravoure qu'est le grand escalier.

3. Un cocon enchanté

La salle proprement dite, ce saint des saints, est sans doute le lieu qui doit répondre aux plus grandes contraintes. Sa première qualité sera bien évidemment une bonne acoustique, délicat dosage entre la théorie et la pratique. Il lui faut respecter les possibilités de la voix humaine, ménager un équilibre complexe entre les solistes et les masses orchestrale et chorale, de façon à permettre à ce que Berlioz appelait « le fluide musical » d'atteindre les spectateurs les plus éloignés. Des considérations commerciales ou démagogiques ont souvent fait perdre de vue cette nécessité, en poussant à la construction de salles trop grandes. Certes, Berlioz convenait lui-même que la musique peut s'adapter ; mais cette adaptation, si elle est excessive, conduit à des abandons, à des mutilations, voire à des artifices tels que la sonorisation.

En outre, comme Wagner l'avait si bien compris, le spectacle entre pour beaucoup dans le plaisir lyrique : une bonne salle d'opéra se doit d'être aussi un « theatron » (l'expression, précisément, est de Wagner), c'est-à-dire un lieu conçu aussi pour voir et bien voir.

Mais une bonne acoustique, une bonne visibilité ne suffisent pas. La salle doit être également dotée de toutes les qualités qui portent au rêve : belle, à coup sûr, mais d'une beauté intime, enveloppante, chaleureuse, rassurante. Un cocon enchanté, en quelque sorte. Même si le franchissement ultime ne se fait qu'au niveau de la « bouche de scène », la salle d'opéra appartient déjà à un autre monde.

4. La « bouche de scène »

Le cadre de la scène (*arco scenico*) est un héritage architectural qui nous vient de l'humanisme ; il marque majestueusement la séparation entre la salle et la scène, l'endroit où s'arrête le monde profane et où commence le monde magique du spectacle. Le modèle définitif en fut donné par le théâtre Farnèse de Parme, édifié par Aleotti en 1623. Conçu à l'origine simplement pour encadrer l'action et centrer l'attention, il devait remplir progressivement une fonction plus fondamentale, à mesure que se développait une esthétique du merveilleux : cacher les ressorts et les ficelles de l'illusion tout en rehaussant par sa majesté et par son aspect statique le caractère fantasmagorique du spectacle qui s'inscrit en lui. De part et d'autre de cet « arc », scène et salle évolueront comme deux sœurs siamoises, communiquant par cette seule « bouche de scène », qui les unit et les sépare à la fois.

Copyrighted material

Le Palais-Garnier, espace social

L'Opéra de Paris, depuis sa création par Louis XIV, en 1669, sous la forme d'une Académie royale de musique, a toujours été un lieu de pouvoir. Au cours des siècles, cette origine régalienne ne s'est jamais démentie. Quel que soit le régime politique en place, il fera de l'Opéra l'une de ses forteresses. Quelle que soit la classe sociale émergente, elle inscrira dans ses conquêtes les loges et les foyers du théâtre.

Le Palais-Garnier ne faillit pas à la règle. Comme les salles qui l'ont précédé, et même plus encore, il constitue un espace social privilégié, un lieu de convivialité bien codifié. Ses spécificités les plus fortes sont liées au bâtiment lui-même, tel que l'édifia Charles Garnier entre 1861 et 1875, après avoir remporté le concours au programme duquel il souscrivait pleinement, et dont Victor Hugo sut parfaitement définir l'esprit lorsqu'il qualifia le nouvel Opéra de « cathédrale mondaine du second Empire ». Des espaces publics aux lieux scéniques, normalement ouverts aux artistes, mais ici entrouverts à des catégories privilégiées de spectateurs, Garnier trace en effet un véritable parcours initiatique allant du profane au sacré.

Si le plateau reste aux artistes, le grand escalier, les foyers, les loges de la salle appartiennent aux spectateurs et assurent la théâtralité du corps social dominant, la bourgeoisie, dont ils participent. Cette dernière a besoin de lieux symboliques afin de faire oublier les comptoirs de ses boutiques et de ses banques. La soirée à l'Opéra est pour elle un cérémonial qui tient de la parade, un rite social qu'on accomplit avec sérieux, et bien souvent sans plaisir.

1. L'entrée et le grand escalier

Le souci de fournir sécurité et bien-être à ces spectateurs-acteurs se manifeste dès les abords du théâtre. Les quelques marches du perron extérieur rehaussent le bâtiment et le séparent nettement de la rue, de la foule anonyme des passants. Ce premier obstacle franchi, c'est-à-dire une fois atteint le vestibule extérieur, des portes à tambours donnent parcimonieusement accès au vestibule intérieur. Cet accès est déjà réservé, mis en sécurité. Dix degrés de marbre vert mènent au second vestibule, dit du « contrôle ». Le retrait des billets et des invitations et leur vérification donnent lieu à un rituel d'identification. Les habitués, les

Copyrighted material

grands de divers mondes (ceux de la politique, de l'argent, des arts et des lettres, ou de l'aristocratie...) sont reconnus et salués par un personnel compétent et chevronné. Ces « heureux élus » ont quelque peu changé au fil du temps. Noblesse et grande bourgeoisie d'affaires se sont fondues dans l'anonymat. Aujourd'hui, la reconnaissance dépend de la célébrité médiatique, au demeurant fort fluctuante.

Le droit de circulation ainsi établi, commence alors le parcours. Le grand escalier central, pièce maîtresse des espaces publics du Palais-Garnier, a un autre rôle que celui, tout fonctionnel, de conduire aux diverses catégories de places de la salle de spectacle. C'est un lieu scénique, où le spectateur devient décor et acteur, ce que souligne ainsi l'architecte : « À chaque étage, les spectateurs accoudés aux balcons garnissent les murs et les rendent pour ainsi dire vivants, pendant que d'autres montent et descendent, et ajoutent encore à la vie. » Cette animation mondaine peut être renforcée par une décoration de fête appropriée, pratique qui existe encore aujourd'hui lors de galas. Architecture triomphale pour la bourgeoisie d'affaires du second Empire, qu'Offenbach distrait, que Zola décrit et que Béraud peint, le grand escalier a valeur de symbole au sein même de l'édifice. Garnier en résume l'idée par une formule lapidaire : « L'Opéra, c'est l'escalier, comme les Invalides c'est le dôme, et Saint-Étienne du Mont, le jubé. »

Si la beauté des marbres, la grandeur de l'architecture, le raffinement des couleurs des mosaïques provoquent toujours les mêmes exclamations chez les visiteurs venus du monde entier, le grand escalier a perdu, lui, sa fonction d'antan. Et tout au contraire, l'habitué du Palais-Garnier se fait un point d'honneur à ne pas y séjourner. Il en gravit rapidement les degrés et pénètre tout de go dans le couloir de l'orchestre pour gagner sa place au parterre ou au balcon, dont le premier rang est devenu, depuis l'après-guerre, le point de mire de la salle, ravissant ainsi la vedette aux loges. À l'entracte, il dédaignera la galerie du bar et le salon du glacier, et ira grossir la troupe de ses pairs autour du petit comptoir, côté jardin.

2. Dans la salle

Quant il aura sacrifié à la parade du grand escalier, le spectateur du second Empire pénétrera dans la salle de spectacle. « Avant tout admettons ceci : c'est que l'architecte doit, autant que cela lui est possible, faire valoir par un moyen ou par un autre les assistants qui prennent place dans la salle. Si cette condition a moins d'importance pour les hommes que pour les femmes, au moins pour celles-ci, qui forment la parure mouvante de l'assemblée, il est bon de rechercher quelles sont les conditions qui donnent à la physionomie et à la carnation de la peau

Copyrighted material

l'aspect le plus charmant. Tout le monde profitera de cette espèce de plus-value de beauté ainsi donnée, les femmes parce qu'elles seront plus séduisantes, les hommes parce que leurs regards seront plus agréablement fixés. » L'architecte s'explique ainsi longuement sur la forme en fer à cheval qu'il a adoptée pour la salle et sur les teintes flatteuses, rouge et or, qu'il a choisies pour elle.

Quant à la géographie même de la salle, elle est toute sociologique. Les quelque 1 900 places qu'elle contient sont strictement réparties. Au parterre et au balcon, on trouve les professionnels – des hommes, bien sûr –, appartenant aux milieux de la presse, des arts et du spectacle, ainsi que les célibataires et les hommes mariés venus sans leur épouse. Le regard des spectateurs installés dans cette section (670 places au total) ne se porte pas uniquement vers la scène, dont ils sont pourtant les plus proches. Braquant leur lorgnette vers les loges où trône, comme offerte, la partie féminine du public, ils la déchiffrent : noms, titres, toilettes, bijoux, affinités et proximités ; rien ne leur échappe. Le grand lustre de la salle restait alors allumé pendant la représentation, ce qui facilitait leur enquête. Il faudra attendre l'entre-deux-guerres pour que Serge Lifar, le maître de ballet de l'Opéra, obtienne que cette source de lumière soit éteinte et ne vienne plus parasiter le spectacle.

C'est que se parer pour le spectacle allait alors de soi. Dans ce cadre architectural, rien n'était trop somptueux. L'élégance, de rigueur à cette époque, n'a plus cours de nos jours. Changement des mœurs, démocratisation des spectacles, travail des femmes, nouvelles habitudes vestimentaires, c'est désormais le règne des tenues passe-partout. Jusqu'aux années 1970, le personnel de contrôle proposait – fermement – une cravate aux spectateurs masculins qui se présentaient sans ce symbole de respectabilité. Plus aucune tenue n'est aujourd'hui requise, à condition bien évidemment que les bonnes mœurs ne soient pas mises en cause.

Mais revenons au second Empire et à la salle. Chaque loge, précédée d'un petit salon, est à son tour un théâtre où se jouent amours et fortunes. C'est la seule partie de la salle où les femmes soient admises. Elles y viennent accompagnées de membres de leur famille et y reçoivent à l'entracte. La condition sociale de ces spectatrices, nées et mariées dans l'aristocratie ou la grande bourgeoisie, leur interdit toute proximité physique avec des inconnus, donc les rangées de fauteuils de l'orchestre et du balcon. Leurs coiffures imposantes et ornées seraient d'ailleurs un obstacle à la bonne vision des autres spectateurs. Mais dès la représentation d'ouverture, les spectatrices vont sortir de leurs loges pour découvrir la splendeur des foyers du Palais-Garnier, et tout spécialement du Grand Foyer, qui sera rebaptisé « l'allée des soupirs ». Le flirt entre à l'Opéra à l'entracte, temps propices aux intrigues et aux aventures.

Copyrighted material

Les loges qui se trouvent immédiatement au-dessus de la fosse d'orchestre – les plus proches de la scène – sont surnommées les « loges infernales ». Les jeunes gens à la mode, ou « lions », s'y entassent, faisant leurs commentaires à voix haute, notamment sur les demoiselles du corps de ballet, leur principale – et souvent unique – source d'intérêt. Les caricaturistes, tels Daumier ou Cham, ont croqué à maintes reprises ces « beaux », vieillissants ou ruinés, qui disparaissent rapidement pour laisser la place aux fleurons de la génération suivante.

Jusqu'au début du XX^e^ siècle, subsisteront deux loges sur le plateau même, réservées au directeur et à ses amis, qui peuvent ainsi surveiller le spectacle de près. Une fois démolies, elles feront place aux cabines de régie, devenues indispensables avec le développement de la technique.

3. Les abonnés

La programmation de l'Opéra est, jusqu'à l'après-guerre, « à jour fixe ». On joue les lundi, mercredi et vendredi. Les autres soirs sont réservés à la Comédie-Française. Le répertoire, particulièrement étroit, est repris, dans les mêmes productions, pendant des dizaines d'années. Les abonnés – la crème du public –, voient ainsi, parfois leur vie durant, les mêmes spectacles, une quinzaine environ. Bien plus, certains d'entre eux louent la même loge pour les trois jours de représentation, et en gardent la concession à vie. Ils se considèrent comme des actionnaires du théâtre, où leur poids est grand. Pour eux, Garnier a prévu une entrée à couvert, sur une des façades latérales, qui permet à leurs voitures de les délivrer à pied sec à l'intérieur même du bâtiment.

Jusqu'au milieu du XX^e^ siècle, il n'y aura pas de soirée entière consacrée au ballet. Serge Lifar créera « les mercredis de la danse » en 1936, avant d'oser présenter en 1951 un ballet d'une soirée entière, *Blanche-Neige*. Les divertissements dansés des œuvres lyriques sont donc importants, le meilleur exemple étant celui de *Faust*, où la scène de « la Nuit de Walpurgis » occupe une bonne partie du cinquième acte. Une œuvre chorégraphique brève complète parfois le programme.

Aucun habitué ne s'installe dans la salle au début du spectacle. Les loges sont vides et se remplissent peu à peu. Les hommes arrivent souvent pour l'entrée en scène du corps de ballet, un certain nombre d'entre eux ayant des liens intimes avec ces demoiselles, les autres voulant le faire croire.

Pour le directeur du théâtre, les abonnés constituent un cercle d'influence. La programmation flatte leur goût et les compositeurs sont

Copyrighted material

sont prêts à accueillir abonnés et danseuses. Un simple rideau sépare la salle du couloir arrière de la scène.

Le Foyer de la danse du Palais-Garnier est le plus somptueux, le plus vaste et le plus décoré de tous ceux qu'a connus l'Opéra de Paris au fil de son histoire. Pourtant, s'il a gagné en splendeur architecturale, il a perdu en intimité. Les vieux abonnés le trouvent « trop public ». Ils déplorent la société mélangée qui le fréquente, son envahissement par une classe politique qui n'émane plus des seules aristocratie et haute bourgeoisie. Ils accusent aussi la disparition de « l'esprit français » chez les demoiselles du corps de ballet, qui se recrutent de plus en plus, au fil des années, dans la petite et moyenne bourgeoisie, et sont devenues des jeunes femmes rangées, nanties de très officiels maris.

Préoccupations désormais bien lointaines. La condition des artistes a en effet évolué très rapidement dès le début du XX^{e} siècle, le processus de professionnalisation s'accélérant pendant l'entre-deux-guerres. À l'Opéra, les premières grèves d'artistes datent de cette période, leur permettant d'obtenir les salaires décents sans lesquels il n'y a pas de respectabilité sociale. Enfin, l'aspect de « cercle de pouvoir » qu'avait le Foyer de la danse au siècle précédent, où s'échangeaient toutes les informations confidentielles touchant à la politique et à l'argent, n'a pas tardé lui-même à s'estomper.

Le premier directeur de l'Opéra à oser s'attaquer à cette institution fut Jacques Rouché, qui présida aux destinées de la maison de 1914 à 1944. Il s'appuya sur son maître de ballet, Serge Lifar qui, formé à l'école des Ballets russes, fit évoluer la danse du rang de divertissement à celui de discipline artistique à part entière. En 1927, il interdit aux abonnés la traversée de la scène pour accéder au Foyer. Cette mesure soulève un tollé qui s'apaisera peu à peu, le Foyer tombant de lui-même en déshérence. La suppression de l'accès du public se fera donc sans heurts dans les années 1960. Aucune raison politique, sociologique ou artistique ne justifiait plus ce privilège.

Le lieu sert actuellement de salle de cours ou de répétition ; les danseurs viennent s'y chauffer avant le spectacle. Il a gardé son charme et les remises de décorations ou les petites cérémonies liées à la vie de la compagnie qui s'y déroulent permettent aux spectateurs privilégiés qui y sont invités de respirer le parfum d'un temps révolu.

5. Le Grand Foyer

Conçu par l'architecte comme un espace grandiose de promenade, à

Copyrighted material

celles des théâtres le sont si souvent avec de bonnes raisons, c'est que le public jouit des unes et ne jouit pas des autres. Et cependant, il est facile de prévoir que nos grands théâtres, faute de subventions, péricliteront si même ils ne périssent, et que d'un autre côté la subvention finira par leur être retirée s'ils persistent à n'être qu'un plaisir aristocratique. Peut-être faudra-t-il bientôt une transformation de tout le programme dans un sens plus libéral, et les édifices eux-mêmes en subiront le contrecoup. » Au détour d'une page, c'était amorcer ainsi, lui qui fut si souvent attaqué comme élitiste et bourgeois, une réflexion visionnaire sur le théâtre populaire du siècle suivant.

Martine KAHANE

Voir aussi

• Paris
• Direction d'opéra

Copyrighted material

profonde Sarastro, archétype rayonnant du père, est présentée comme triomphant des hystéries vocales suraiguës de la Reine de la Nuit, archétype de la mère, égoïste et obscurantiste. On ne compte pas les opéras où l'ordre des pères (ou des frères) intervient pour contrecarrer un projet de mariage : c'est le cas, de façon tragique, dans *Lucia di Lammermoor*, où est l'héroïne est mariée de force, de façon tragi-comique dans *Arabella* de Strauss (1933), et de façon burlesque dans *Le Barbier de Séville* (1816), où la figure de Figaro, valet comique permettant le passage de l'âge des pères (le barbon Bartolo) à celui des fils (le comte Almaviva), sans que la logique inéluctable du rang social ne soit compromise, joue le rôle de soupape de sécurité.

Cette question du rang social suggère en effet que, en sus des pères réels, l'individu, et la femme en particulier, sont confrontés à une série de pères symboliques : le roi et l'État, le clergé et Dieu. Dans *Don Carlos*, le personnage éponyme apprend ce qu'il lui en coûte de convoiter la femme de son père et roi, mais ce dernier doit à son tour s'incliner devant la parole supposée sacrée que lui apporte l'Inquisiteur. Chez Rameau (*Hippolyte et Aricie*, 1733), Hippolyte meurt pour avoir provoqué l'ire paternelle (et celle de l'ancêtre Neptune) tout comme Brünnhilde paie chèrement sa désobéissance à Wotan (*La Walkyrie* de Wagner, 1870). Quand le père est absent, de *De la maison des morts* de Janáček (1930) à *Billy Budd* de Britten (1951), la hiérarchie masculine se fait cependant puissamment sentir ; et quand l'homme est absent, une femme, telles ces supérieures de couvent dans *Suor Angelica* de Puccini (1918), ou *Le Dialogue des carmélites* de Poulenc (1957), joue ce rôle de directeur de conscience. Certaines œuvres, comme le *Parsifal* de Wagner ou le *Palestrina* de Pfitzner (1917), offrent l'image d'une société idéale d'où la femme serait, en un sens, exclue. Enfin, le séducteur, même fade bellâtre, est plutôt doté d'un coefficient de sympathie ou, à défaut, d'intérêt (*Don Giovanni* de Mozart, 1787 ; le duc de Mantoue dans *Rigoletto* de Verdi, 1851 ; *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski, 1879), tandis que la séductrice devient, à l'opéra, une affaire tout autant de fantasme que de morale.

3. La défaite des femmes ?

L'opéra est-il donc le lieu de la défaite des femmes, comme le suppose la psychanalyste Catherine Clément ? Il est vrai que, pendant longtemps, l'éventail des portraits féminins y a été étroit, oscillant entre la maman, parfois terrible (Mamma Lucia dans *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, 1890 ; Azucena dans *Le Trouvère* de Verdi, 1853 ; Clytemnestre dans *Elektra* de Strauss), la putain, fût-elle au grand cœur, et souvent vaguement « orientale » (Poppée dans *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi, 1642 ; *Manon Lescaut*, chez Massenet ou Puccini, 1884 et

Copyrighted material

épreuves, le miracle de l'amour (*Hélène en Égypte*, 1928) ; Arabella et Zdenka triomphent de toutes les hypocrisies et de tous les faux-semblants sociaux ; Ariane, aidée de la mutine Zerbinette (*Ariane à Naxos*, 1916), accomplit une transformation intérieure qui la réconcilie avec la vie et avec l'amour ; enfin la *Femme sans ombre* délivre son époux d'une pétrification venue symboliser les faiblesses d'un cœur trop sec. Strauss, réputé conservateur, célèbre pourtant sans ambiguïté une féminité dépouillée de la plupart des clichés machistes antérieurs. Que dire enfin de nombreuses opérettes, qui, pour retrouver le plus souvent le chemin de la convention sociale, n'en célèbrent pourtant pas moins l'initiative, l'inventivité et la liberté féminines, étincelantes au regard de la balourdise tragi-comique des hommes ? Les personnages de *La Belle Hélène* (Offenbach, 1864) et de *La Veuve joyeuse* (Lehár, 1905) montrent assez clairement comment l'opérette joue aussi, à sa manière, avec certains codes machistes et rétrogrades de l'opéra.

4. Une esthétique de l'excès

Au centre de l'opéra, donc, quelques scènes primitives terribles : le père obligé de sacrifier ses enfants (*Idoménée*, *Iphigénie*, *Parisina*), la mère qui se venge en tuant les siens ou en menaçant de les tuer (*Médée*, *Norma*, *Azucena*), les enfants qui tuent leur mère (*Elektra*), le massacre d'un enfant innocent (*Boris Godounov*, *Jenůfa*), les incestes (*Beatrice Cenci* ; *Œdipe* d'Enescu, 1936), les tortures (*Griselda* de Scarlatti, 1721 ; *Tosca* ; *Le Roi Lear* de Reimann, 1978), les massacres collectifs (*Les Vêpres siciliennes* de Verdi, 1855 ; le premier acte des *Troyens* ; *Le Dialogue des carmélites*). L'esthétique de l'excès, du sang versé, de la chair déchirée, du tabou balayé, qui caractérise en grande partie le genre lyrique et le rapproche de l'essence du théâtre de la cruauté tel que défini par Artaud, rend compréhensible la multiplication de telles scènes. Amfortas (*Parsifal*), Salomé, les nains de Zemlinsky ou Schreker (respectivement dans *Le Nain*, 1922, et dans *Les Stigmatisés*, 1912), Wozzeck, constituent chacun à leur façon des boucs émissaires chargés de prendre à charge les maux de la collectivité et, dans la danse ou la mise à mort, de les purifier. Les différents martyrs des oratorios de Haendel (à commencer par *Theodora*, 1750), en constituent, très proches de l'opéra, un équivalent religieux. La scène d'opprobre, pendant laquelle l'individu voit se tourner contre lui le doigt menaçant d'une collectivité anonyme (un chœur), constitue la forme à peine aseptisée d'une scène sacrificielle fondatrice, placée en soubassement de tout le genre lyrique. On la trouve par exemple dans *Eugène Onéguine* (le geste de Lenski à l'encontre d'Onéguine est désapprouvé), *Tannhäuser* (lorsque le héros blasphème), *Otello* (lorsqu'Otello, chez Verdi, insulte Desdémone devant la communauté), *La Fanciulla del West* (le procès de Dick Johnson) ou

Copyrighted material

Jenůfa (le mariage profané par la vindicte collective, lorsqu'on découvre le corps de l'enfant).

Un compositeur a plus particulièrement mis en scène les mécanismes du processus victimaire, les travers de la foule amenée à exercer elle-même la justice : Britten. En effet, dans *Peter Grimes*, la culpabilité du protagoniste importe moins que l'action insidieuse d'un petit village de pêcheurs qui, ligué contre lui, le pousse au suicide. Billy Budd, à l'inverse, est aimé de tous, mais un crime commis involontairement le transforme en victime expiatoire. Dans *Owen Wingrave*, le protagoniste, n'arrivant pas à se plier à l'austère morale guerrière de sa famille et forcé de surmonter ses craintes, meurt dans de mystérieuses circonstances. L'homosexualité de Britten, son pacifisme, ne sont certainement pas étrangers à cette constance dans le choix des situations dramatiques de ses livrets.

5. L'opéra du XX^e^ siècle

On aurait cependant beau jeu de dire que l'opéra du XX^e^ siècle a entièrement gommé les conventions et les rigidités morales qui caractérisent celui du siècle précédent – taxé, à tort ou à raison, de bourgeois, c'est-à-dire tout à la fois de sensuel et de pudibond, de faussement permissif et de véritable régulateur en fait de tout ce qui pourrait remettre en question l'ordre ambiant.

Il est vrai que l'on n'hésite plus à rire des prétentions phallocratiques (dans *Le Cocu magnifique* de Goldschmidt, 1932, ou *Flammen* de Schulhoff, également en 1932, qui présente un Don Juan fatigué). Chez Richard Strauss (*Intermezzo*, 1924), Schœnberg (*D'Aujourd'hui à demain*, 1930) ou Bernstein (*Trouble in Tahiti*, 1952), les affres de l'adultère ont désormais quelque chose de terriblement domestique et trivial, loin du mythe tristanien (même lorsque le trivial confine au sublime comme dans *La Voix humaine* de Poulenc, 1959). Boesmans, dans *La Ronde* (1993), et Kurt Weill avant lui (*Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny*, 1930), ont mis en scène une même démystification des comportements sexuels. Avec Berg (la comtesse Geschwitz de *Lulu*) et Britten (*Billy Budd*), l'homosexualité n'est plus une donnée voilée et sublimée. Chez Strauss, les travestissements théâtraux et vocaux (*Le Chevalier à la rose*, *Ariane à Naxos*, *Arabella*) renouent avec les ambiguïtés de l'opéra baroque. Dans *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev (1921), on retrouve le grotesque des rôles de vieilles femmes chantés par des hommes. Dans *Le Chevalier à la rose* pastichant *Les Noces de Figaro* de Mozart, une femme embrasse un homme interprété par une femme ; un homme fait la cour à un homme

Copyrighted material

déguisé en femme et chanté par une femme : les délicieux vertiges des mariages de voix et de sexes sont alors infinis. On assiste ainsi à un triple vacillement : des identités sexuelles, des identités vocales, et des identités sociales traditionnelles.

Au carré vocal de l'opéra romantique (ténor et soprano pour les jeunes premiers ; baryton et mezzo-soprano pour les rivaux ; auxquels s'ajoutent parfois l'alto et la basse pour les personnages âgés), on préfère des solutions alternatives. De Debussy à Britten ou Prokofiev, le jeune premier peut être un baryton (Pelléas, Billy Budd, le prince André dans *Guerre et Paix*) ; chez Strauss, c'est par deux fois un mezzo travesti (Octavian dans *Le Chevalier à la Rose*, le compositeur dans *Ariane à Naxos*) ; chez Janáček, l'ensemble du carré vocal est tiré vers le haut (avec deux ténors et deux sopranos dans *Jenůfa*) ; chez Busoni (*Le Docteur Faust*, 1925), le diable est un ténor aigu ; Britten redécouvre pour son *Songe d'une nuit d'été* (1960) ou sa *Mort à Venise* (1973) les charmes mystérieux de la voix de tête. L'opéra contemporain radicalise encore les choix des typologies vocales. Chez Eötvös, dans *Les Trois Sœurs* (1998) d'après Tchekhov, les trois rôles féminins sont interprétés par des contre-ténors. L'interrogation portée sur cet arrière-plan implicitement idéologique que contiendrait toute typologie lyrique et sexuelle rigide explique peut-être l'intérêt, de Eötvös à Lévinas, pour le théâtre de Genet (respectivement dans *Le Balcon*, 2001, et dans *Les Nègres*, 2003), où abondent le travesti, le vertige sexuel, et, justement, le rejet de toute étiquette identitaire trop réductrice et donc rassurante.

Cette érosion identitaire propre à l'opéra récent ne doit pas pourtant laisser supposer une édulcoration dans le traitement des tabous et des archétypes, dépeints au contraire de façon frontale dans plusieurs opéras contemporains (la *Médée* de Michèle Reverdy, 2001). De même, la pression que la collectivité fait anonymement subir à l'individu devient, à l'opéra, un thème de prédilection. Le concentrationnaire (Janáček, *De la maison des morts*, 1930 ; Dallapiccola, *Le Prisonnier*, 1949), le kafkaïen (du *Procès* de von Einem, 1953, à *K.* de Philippe Manoury, 2000, ou, variante à la Gogol, du *Revizor* de Egk, 1945, au *Nez* de Chostakovitch, 1929), l'exclusion pour des raisons pécuniaires ou raciales (*La Petite Fille aux allumettes* de Lachenmann, *Les Nègres*) sont des constantes de l'opéra de la seconde moitié du XX^{e} siècle.

Timothée PICARD

Voir aussi

• Mozart et l'avènement du théâtre lyrique
• Situation de Richard Strauss

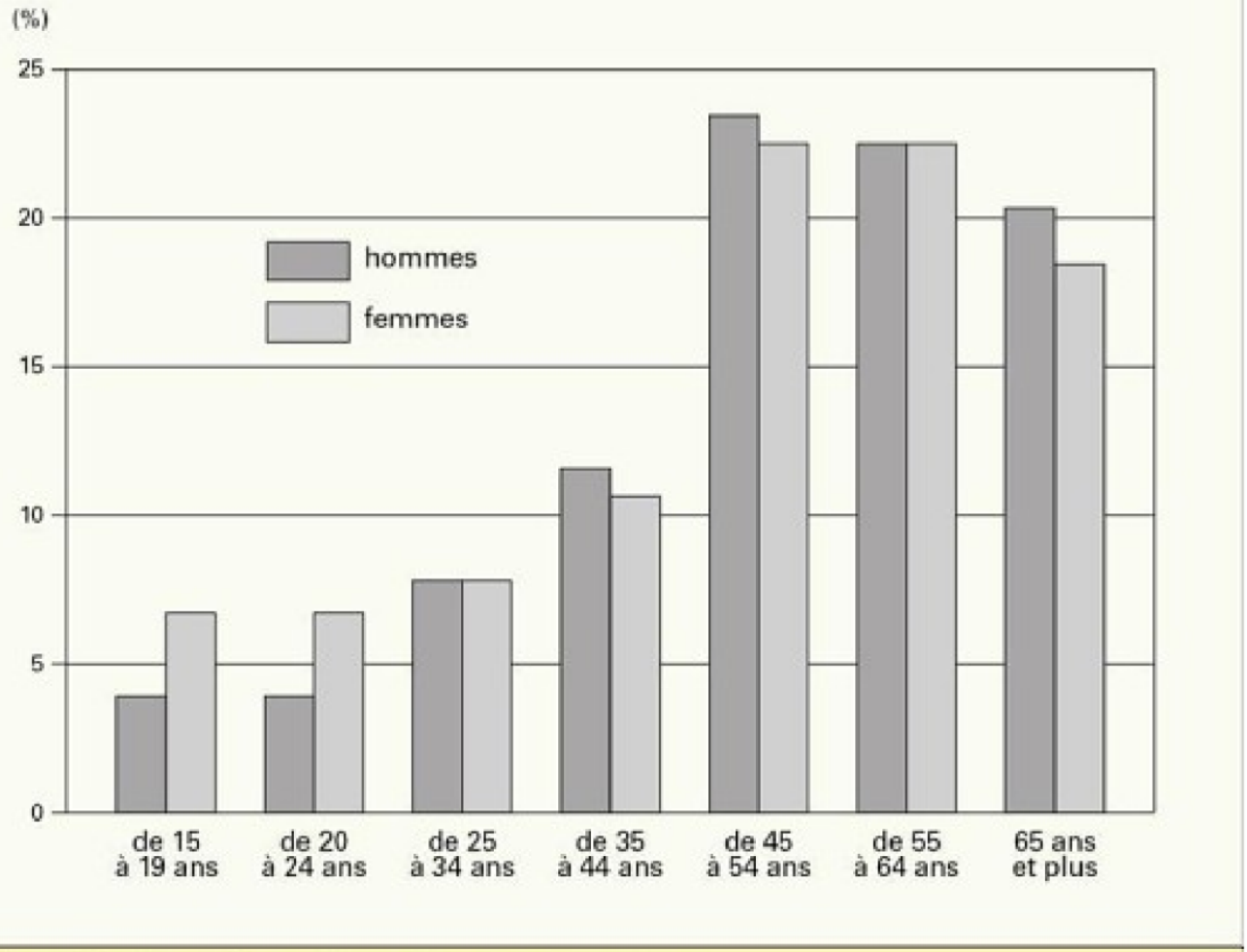
Copyrighted material

9. Ouvertures

Copyrighted material

Démocratisation du public ?

Quand et comment l'opéra, art aristocratique et élitiste à ses débuts, a-t-il évolué au point de devenir, dans le courant du XIX^{e} siècle, un genre populaire ? Cette interrogation en appelle nécessairement une autre : comment est-il perçu par le public d'aujourd'hui ?



Répartition du public par classe d'âges, en pourcentage

Copyrighted material

légèreté des danses et des mouvements, et l'on peut affirmer que la peinture y joue aussi un rôle important par la perspective et les costumes ; si bien qu'avec l'intelligence sont charmés tout ensemble les plus nobles sentiments, par les arts les plus agréables inventés par le génie humain. »

Encore faut-il être prudent : le second opéra de Monteverdi, *Arianna*, dont ne subsiste que le célèbre *lamento*, vit le jour, lui aussi, à l'occasion d'un mariage princier, celui de François de Gonzague, mais dans une salle de cinq mille places spécialement construite pour ces festivités, et devant une assistance que l'on peut penser plus mélangée. En 1612, Monteverdi s'installe à Venise où il est nommé maître de chapelle de la basilique San Marco. Il y passera le reste de sa vie, écrivant pages sacrées et profanes, ainsi que plusieurs opéras dont *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie* (1641) et *Le Couronnement de Poppée* (1642), fréquemment repris aujourd'hui. La Sérénissime a toujours été à la pointe du progrès : en 1571, on distribuait déjà dans les théâtres privés des fascicules, les libretti, permettant à l'auditoire de mieux suivre les parties chantées d'un spectacle. 1637 marque un changement fondamental : pour la première fois au monde s'ouvre une salle d'opéra publique et payante (et non plus propriété d'une grande famille comme les Tron, qui possédaient le Teatro Nuovo), le Teatro San Cassiano. À la fin du XVII^{e} siècle, on en comptera plus d'une dizaine, gérées par un impresario. Qui dit nouveau public dit aussi nouveau répertoire. Les sujets mythologiques ont tendance à s'effacer devant les comédies, leurs héros côtoient des personnages quotidiens, en un mélange des genres qui s'affiche ouvertement, y compris chez Monteverdi. L'écriture vocale se diversifie, commence à opérer une franche distinction entre le récitatif et l'aria, et à céder aux tentations de l'ornementation.

L'opéra devient dès lors une distraction hautement prisée, et la tendance va en s'amplifiant. À tel point qu'en 1720, dans un pamphlet qui n'a rien perdu de sa saveur, *Le Théâtre à la mode au XVIII^{e} siècle*, Benedetto Marcello règle son compte aux impostures : « Le compositeur de musique moderne ne possédera aucune notion des règles de la composition, mais seulement quelques principes généraux de pratique » (chap. II). « Le virtuose moderne ne doit pas avoir solfié et ne solfiera jamais, pour échapper au danger de bien poser la voix, de chanter juste, d'aller en mesure [...] toutes choses contraires aux habitudes modernes » (chap. III). « Le directeur de théâtre moderne n'aura pas la plus petite notion des choses qui se rattachent au théâtre, et n'entendra rien à la musique, à la poésie, à la peinture... » (chap. V).

2. Les publics en France

En France, tout comme en Italie, la naissance de l'opéra est inséparable de spéculations intellectuelles sur les rapports du verbe et de la musique. Et c'est aussi affaire de cour, comme l'étaient déjà, sous Louis XIII, le ballet et les pastorales, avec leurs interventions vocales. Le règne de Louis XIV est celui de la splendeur, et tous les prétextes sont bons pour exalter la gloire du souverain. Lui-même n'est pas indifférent à la chose artistique : il danse, possède quelques dispositions pour le luth et la guitare. À Versailles, il surveille de près la vie musicale de la cour, que ce soit à la Chapelle royale, à la Grande Écurie ou à la Chambre, et surtout, il sait s'entourer, s'attachant comme surintendant de la musique Jean-Baptiste Lully, d'abord connu comme violoniste et danseur.

Premier ministre de 1643 à 1661, le cardinal Mazarin avait tenté d'introduire en France l'opéra italien, avec, entre autres, l'*Orfeo* de Luigi Rossi (joué à Paris en 1647), mais sans que ses efforts soient couronnés de succès ; le public, toutefois, fut frappé par

Copyrighted material

la splendeur des décors et des costumes, comme par l'ingéniosité des machineries. En 1669, le poète et abbé Pierre Perrin se voit accorder le privilège d'ouvrir une académie « pour y représenter et faire chanter en public des opéras et représentations en musique et en vers français pareilles et semblables à celles d'Italie ». Un privilège que Lully s'empresse de récupérer trois ans plus tard.

S'ouvre alors pour l'opéra français une ère fastueuse. Car c'est bel et bien Lully qui opère la synthèse attendue entre le ballet de cour et l'art lyrique vénitien et romain, et qui donne aux Parisiens, tous milieux confondus, peuple et aristocratie, le goût de l'art lyrique. Dans sa solennité, son luxe, ses débauches visuelles, l'opéra reflète son époque. Somptueux, il est en même temps un formidable instrument de pouvoir, et ne manque pas une occasion de chanter la gloire du monarque. On ne compte plus les prologues en forme d'allégorie politique, truffés d'allusions aux victoires royales ou aux grands événements de son règne (*Alceste*, 1674), sur de magnifiques poèmes de Philippe Quinault. Après les salles du jeu de paume de la Bouteille et du Bel-Air, l'opéra tient ses assises dans la grande salle du Palais-Royal qu'avait occupée la troupe de Molière.

Selon les chroniques du temps, les tarifs, pour les spectacles lyriques, sont le double de ceux pratiqués pour la comédie. On se doit d'éviter le paradis, qui n'offre que de mauvaises places, mal fréquentées. Comme l'écrit Nemeitz en 1727 dans son *Séjour de Paris*, « le balcon tout au bas, à côté du théâtre, est pour les gens de distinction et coûte 10 livres par personne. Mais le parterre est quelquefois visité par des personnes de qualité, même de la première, puisqu'on y a la commodité d'entrer et de sortir librement, sans incommoder personne ».

À la fin du XVIII^e^ siècle, l'opéra, toujours aristocratique, continue à faire les beaux soirs de l'Académie royale de musique. Le public populaire, lui, va faire son miel d'un nouveau genre musical né dans les foires parisiennes de Saint-Germain et de Saint-Laurent. Il s'agit de spectacles légers, demandant peu de moyens et maniant l'insolence avec brio, soit en brocardant des rivaux plus sérieux ou les œuvres à la mode (en 1715, une parodie du *Télémaque* de Fénelon fait fureur), soit en faisant allusion à la plus brûlante actualité. Au sens strict du terme, opéra-comique désigne une forme lyrique dans laquelle alternent airs chantés et dialogues parlés. Les forains ne peuvent échapper à la règle, puisque seule l'Académie royale possède le privilège de donner des spectacles entièrement chantés.

En 1714 naît la première compagnie autorisée par privilège à porter le nom d'Opéra-Comique. De rivalités en intrigues (la Comédie-Française et la Comédie-Italienne usent de tout leur pouvoir pour contrecarrer ces concurrents), d'interdictions en résurrections, l'histoire qui commence alors a tout du roman-feuilleton. Elle finit par se confondre avec celle du théâtre lui-même, le théâtre de l'Opéra-Comique, dit encore salle Favart, en l'honneur d'un pionnier du genre (Charles Simon Favart, 1710-1792). La salle qui s'élève aujourd'hui place Boieldieu, sur l'emplacement des précédentes, est la troisième en date et fut inaugurée en 1898.

Cette légèreté, cette vivacité d'esprit qui fait la singularité des spectacles de tréteaux, on la retrouve dans les œuvres qui jalonnent les dernières décennies du XVIII^e^ siècle, et dont le siècle suivant verra la plus belle floraison avec des musiciens comme Adrien Boieldieu (*La Dame blanche*), Daniel François Esprit Auber (*Le Domino noir*), Adolphe Adam (*Le Postillon de Longjumeau*), Ferdinand Hérold (*Le Pré-aux-Clercs*). Ces compositeurs n'ont d'autre ambition que de plaire et ils y parviennent, séduisant sans peine un public très diversifié, sûr de se divertir, tout en demeurant dans les normes de la morale la plus conventionnelle. L'Opéra-Comique devient ainsi un théâtre

Copyrighted material

familial, encore que les rideaux que l'on peut tirer pour masquer l'intérieur des loges laissent à penser que le spectacle n'est pas toujours uniquement sur la scène. Il n'est pas rare que, dans les foyers, de charmantes jeunes filles chaperonnées par leurs parents rencontrent celui qu'on leur destine, et que plus d'un mariage soit conclu sous le couvert du plaisir musical. Ce public de plus en plus mélangé sera toujours celui de l'Opéra-Comique, jusque dans les années 1960.

Que devient, au XIX^e^ siècle l'Opéra de Paris, Académie impériale ou royale selon les régimes ? Il se veut le garant d'une noble tradition mais, à partir des années 1830, il va succomber aux sortilèges du « grand opéra à la française ». Giacomo Meyerbeer (*Robert le Diable*, *Les Huguenots*), Fromental Halévy (*La Juive*) y tiennent le haut du pavé, servis par une éblouissante équipe de chanteurs parmi lesquels les ténors Adolphe Nourrit et Gilbert Dupré, la soprano Laure Cinti-Damoreau, la mezzo soprano Cornélie Falcon. L'Opéra, qui sera bientôt géré par un concessionnaire, devient le rendez-vous incontournable de la bourgeoisie montante ; il est vrai que la révolution de 1830 a amené au pouvoir le roi Louis-Philippe, qui se définit lui-même comme un « roi bourgeois » ou un « roi citoyen ». Et ce nouveau public, avide d'émotions fortes, vocales et visuelles, il faut le flatter, ne serait-ce que pour assurer à l'établissement des recettes confortables, mais en même temps le surveiller de près, la politique n'étant jamais bien loin.

3. Le public en Italie

La popularité de l'opéra s'accroît d'autant plus que le piano devient l'instrument roi des salons, y compris les plus modestes ; les transcriptions d'airs lyriques sont innombrables et la diffusion du répertoire s'en trouve ainsi démultipliée. Il ne deviendra pourtant jamais en France un art national comme ce sera le cas au-delà des Alpes, c'est-à-dire l'expression de tout un peuple, des plus humbles aux plus fortunés. Sous la botte autrichienne, l'Italie souffre, elle se bat pour son indépendance et son unité. Mais à Venise, à Naples, à Milan, elle s'enorgueillit de théâtres renommés. Elle a porté aux nues Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti ; elle va faire de Giuseppe Verdi un héros. Et cela dès son troisième ouvrage, *Nabucco* (1842) ; dans le célèbre chœur des esclaves hébreux qui pleurent la perte de leur patrie, « Va pensiero », les spectateurs retrouvent la situation qu'ils vivent au quotidien dans un pays déchiré ; leur fibre patriotique est exaltée par la puissance de la musique. Verdi, qui a soutenu la lutte du Risorgimento (épelées, les cinq lettres de son nom signifient, pour les partisans, Victor Emmanuel Roi D'Italie), est élu député avec la bénédiction de Cavour. Lorsqu'il meurt, en 1901, il est déjà entré dans l'histoire, et ses œuvres, connues de tous, font partie de la mémoire collective italienne. Un compositeur élevé au rang de symbole, c'est chose rare dans l'histoire de la musique.

4. La démocratisation

Au fil des décennies, l'opéra n'a pas échappé à la démocratisation qui a touché tous les secteurs culturels, atteignant ainsi un auditoire toujours plus vaste. L'époque n'est plus aux soirées habillées, où smokings et robes du soir étaient de rigueur. Les représentations commençant de bonne heure, nombreux sont ceux qui aujourd'hui se rendent à l'opéra au sortir du bureau. Bien malin qui pourrait établir un profil précis du public lyrique, tant sa variété est grande, y compris en termes de classes sociales. Après un inquiétant creux de vague dans les années 1960, les théâtres, les festivals font le plein. Ils sont fréquentés par des spectateurs venus de tous horizons, au point que se procurer des places peut relever d'un vrai parcours du combattant ; le disque ayant

Copyrighted material

favorisé l'essor du star-system, il suffit qu'un Luciano Pavarotti ou un Placido Domingo soient à l'affiche pour que les files d'attente s'allongent devant les guichets de location plusieurs heures avant leur ouverture.

Il faut toutefois renoncer à l'idée d'un opéra populaire. Le vœu pieux qui a présidé à la création de l'Opéra-Bastille est loin d'avoir été exaucé. L'opéra demeure élitiste parce qu'il appartient à une culture qui elle-même concerne de moins en moins de gens. L'éducation musicale, en France, étant ce qu'elle est, la formation d'un jeune public n'est pas évidente, même si les services culturels des grande institutions, comme l'Opéra national de Paris, ou les structures de décentralisation (Arcal, Opéra éclaté...) sont heureusement là pour tenter d'assurer la relève. Quant aux médias, à commencer par la télévision, ils sont davantage préoccupés par la course à l'audimat. Reste que la diffusion en direct des *Troyens* d'Hector Berlioz sur deux chaînes publiques a pourtant rassemblé, en décembre 2003, plus d'un million de spectateurs ! Mais n'allons surtout pas nous laisser leurrer par le côté sensationnel et pseudo-spectaculaire des soirées lyriques données à Bercy ou au Stade de France, lieux certes moins intimidants que le Palais-Garnier, lequel est considéré de surcroît comme un monument historique. Outre que le prix des billets pour ces manifestations est élevé, ce qu'on y présente n'est qu'un succédané, et n'a pas grand-chose à voir avec un vrai spectacle lyrique donné dans un lieu conçu à cet effet, disposant d'une scène adéquate et d'une acoustique étudiée.

La cause n'a pourtant rien de désespéré et tous les espoirs restent permis. Si l'on voit en lui autre chose qu'un divertissement procurant un plaisir éphémère, l'opéra est accessible à tous ceux qui consentiront un minimum d'efforts pour aller à sa rencontre.

Michel PAROUTY

Voir aussi

• Direction d'opéra

Copyrighted material

Disque et opéra

On l'a trop oublié aujourd'hui, à l'heure du multimédia triomphant : jusqu'au début du XX^e^ siècle, toute musique, savante ou non, lyrique ou autre, ne peut s'appréhender que par la présence au concert ou la pratique d'un instrument ; et ne peut se conserver que par la sauvegarde de la partition ou la transmission orale. La mémoire seule, avec ses aléas, permet alors de garder, pour un instant ou pour une vie, le souvenir d'un moment de grâce vocale ou le désagrément d'une exécution ratée. L'art lyrique est donc vécu d'abord comme un art de l'instant. Ajoutons que, pendant longtemps, l'édition papier n'a pas été la compagne impérative de l'exécution. Jusqu'au XVIII^e^ siècle finissant, les opéras ne sont généralement édités que par leur livret ; les partitions, à la vie souvent bien plus brève que ces textes repris partout et par tous – comme en témoigne l'écrasante domination d'un Métastase sur l'opéra baroque –, restent à l'état de manuscrits, vite oubliés dans les combles de théâtres voués à la création, et non à la conservation ou à l'exhumation des chefs-d'œuvre d'un passé révolu. Le XIX^e^ siècle, qui fut le premier à se pencher sur son passé musical, voit se développer enfin l'édition de la partition, souvent ramenée à ses extraits emblématiques ou à des réductions pour piano, l'instrument fétiche du romantisme bourgeois.

C'est dire si l'invention du phonographe, en 1877, par Thomas Edison, en permettant la captation et la fixation du son, et bientôt sa reproduction, change définitivement la donne. Avec l'enregistrement sonore, qui se fait industrie au tournant du siècle, puis avec la diffusion de plus en plus large, à travers toutes les couches de la société, de ces puissants outils de connaissance et de culture que deviennent le disque, la radio, la télévision et aujourd'hui l'informatique, c'est l'approche de toute la musique qui change, lentement mais radicalement.

1. La préhistoire

Certes, les balbutiements techniques des premiers temps n'en permettent pas une appropriation parfaite. L'enregistrement par pavillon, en vigueur jusqu'en 1926, s'avère d'une haute infidélité pour nombre d'instruments solistes, et plus encore pour l'orchestre dans son ensemble, forcément lointain et réduit. Rien d'étonnant à ce que la voix humaine apparaisse alors comme le meilleur atout commercial du nouveau produit, qu'il soit encore sous forme de cylindre ou déjà de disque : on l'enregistre « le nez

Copyrighted material

dans le pavillon », lequel peut ainsi capter plus aisément les caractéristiques de cet instrument si souple et si varié. Inutile cependant d'espérer une restitution parfaite du timbre, de l'ampleur, des couleurs : les contraintes techniques (vitesse, durée, qualité des gommes-laques, vibration du stylet graveur sur le métal, puis sur la cire) restent d'incontournables obstacles, même si l'art vocal devient en quelque sorte l'emblème de ce vecteur nouveau.

Cette « préhistoire » du disque demeure précieuse par le seul fait qu'elle a préservé des interprétations légendaires du chant – de Caruso, de Melba, ou même de Moreschi, le dernier des castrats –, ainsi qu'une partie de l'histoire stylistique du genre, avec les témoignages des grands créateurs verdiens que furent Victor Maurel ou Francesco Tamagno. C'est là, il est vrai, une approche d'historien, sans doute ignorée à l'époque, quand seule comptait la possibilité de posséder l'opéra chez soi, au moins de façon fragmentaire. L'enregistrement permettait la répétition, l'apprentissage et une véritable éducation de l'oreille : pour les « tubes » du répertoire, le catalogue devait vite présenter des doublons, bon moyen d'affiner son jugement personnel. À commencer par celui des interprètes, qui désormais s'entendaient autrement que par l'oreille interne et pouvaient se corriger eux-mêmes.

2. Les progrès de la technique

Pour tout le deuxième quart du XX^e^ siècle, l'enregistrement électrique, qui améliore considérablement la qualité du son, permet un formidable essor de la musique enregistrée. Il devient désormais possible d'enregistrer des œuvres dans leur intégralité, en studio et parfois en direct depuis quelques scènes prestigieuses – Covent Garden ou Bayreuth. Les handicaps, certes, restent très lourds : nécessité, pour corriger un détail manqué, de regraver une face entière, obligation de répartir un opéra sur vingt à trente galettes, acoustique monophonique sans grande ampleur et souvent trop sèche, impression d'un certain manque de spontanéité par rapport au spectacle vivant... Pourtant, les œuvres les plus populaires des répertoires italien et français, plus lentement celles du répertoire allemand ou russe, font leur entrée dans des catalogues de firmes (HMV, Pathé, Columbia...) où se reflète assez bien le goût du public de l'époque qui ignore tout de l'interprétation en langue originale et des répertoires exotiques ou anciens.

Le disque devient parallèlement une consécration pour l'interprète : on ne grave que l'exceptionnel, ce qui accentue le phénomène du vedettariat. Même si cette politique permet de réunir un ensemble d'interprétations historiques assez magistral, où les plus grands wagnériens – une Flagstad

Copyrighted material

Opéra chic et opéra choc

Dans les années 1960-1970, l'opéra s'étiole, comme une belle longtemps courtisée puis tombée en état de langueur. La désaffection du public est manifeste et va en s'accentuant.

1. La crise

Crise il y a, sévère et frappant à plusieurs niveaux. Pour s'en tenir essentiellement à la France, l'institution en elle-même souffre du poids de la routine, aussi bien à Paris, où elle est partagée entre l'Opéra (le Palais-Garnier) et l'Opéra-Comique (la salle Favart), qu'en province.

Chaque ville de grande ou de moyenne importance possède pourtant une salle consacrée à l'art lyrique, et maintient une tradition qui remonte, le plus souvent, au XVIII^e^ siècle, avec des bâtiments dont certains, le Grand-Théâtre de Bordeaux, le Théâtre Graslin de Nantes, sont de pures merveilles architecturales. Les saisons commencent à l'automne pour se terminer avant l'été. Les représentations sont nombreuses, souvent quatre par semaine, partagées entre l'opéra et l'opérette, et les choix relativement larges, même si le baroque n'a pas encore acquis droit de cité et si la création contemporaine est regardée d'un œil méfiant. Les théâtres ont leurs ateliers, leurs chœurs, et souvent une troupe permanente, si modeste soit-elle, dont les membres sont chargés des petits rôles ou, parfois, d'emplois plus importants. Quant aux festivals, dont la vogue ne fait que commencer, Aix-en-Provence porte toujours haut la bannière lyrique française ; les Chorégies d'Orange, en sommeil, ne trouveront un nouveau souffle qu'à partir de 1971.

Mais tout n'est pas rose dans l'univers du chant. Les conditions de travail n'ont rien à voir avec celles que l'on connaît de nos jours ; il arrive que la qualité des spectacles s'en ressente, et que les productions, au fil des reprises, se détériorent. On travaille beaucoup, mais on travaille vite, dans des décors qui sortent des magasins d'accessoires, avec un nombre de répétitions réduit et des contraintes parfois surprenantes qui peuvent tourner au gag involontaire : à une époque où le star-system n'a pas encore imposé sa loi, il n'est pas rare d'entendre des solistes internationaux chanter un ouvrage dans sa langue originale, tandis que les choristes leur répondent en français. On imagine l'effet produit dans *La Traviata*, par exemple, où les personnages sont dotés de patronymes

Copyrighted material

différents selon qu'on utilise la version italienne ou française ! On se rappelle aussi, au Palais-Garnier, une *Aïda* de sinistre mémoire, qui, malgré la présence de la soprano américaine Leontyne Price, s'attira les sifflets des spectateurs courroucés. C'était en 1968. La France connaît alors des heures mouvementées. Mais, pour l'opéra, l'heure de la révolution n'est pas encore venue.

Chercher un public plus jeune, s'ouvrir à des styles plus variés, être en prise avec son temps et ne pas devenir un musée : voilà quels sont, au début des années 1970, les enjeux de l'art lyrique. Sa place dans la vie culturelle de la cité n'est pas négligeable, mais elle se réduit de plus en plus à un rôle social plutôt qu'artistique. On continue à aller à l'opéra pour se montrer, pour se retrouver en bonne compagnie et goûter un divertissement de choix, – pour se rassurer, en fait, en écoutant ce que l'on connaît déjà : Verdi, Puccini, Massenet, Bizet. Il suffit d'afficher *Carmen*, *La Traviata*, ou *Tosca* pour être sûr du succès.

2. Le renouveau

Le choc espéré va pourtant venir. Et, contrairement à ce que l'on aurait pu penser, il ne sera pas le fait des créateurs, musiciens et librettistes, malgré l'apparition d'un nouveau phénomène qui prend le nom de « théâtre musical » et tente de se rattacher aux courants les plus novateurs. Jean Vilar s'en fait l'un des champions au festival d'Avignon, où il programme Claude Prey (*On veut la lumière, allons-y !*), Maurice Ohana (*Syllabaire pour Phèdre*), Girolamo Arrigo (*Orden*) dès 1969. On est loin, dans ces ouvrages, de la forme lyrique traditionnelle et de la dramaturgie qui l'accompagnait. Le rapport entre l'œuvre et le public est lui aussi changé, à tel point que les spectateurs les plus conservateurs y perdent souvent leur latin, et que ce genre à part ne convainc pleinement que les amateurs de musique contemporaine.

D'où vient, alors, le renouveau de l'opéra, que l'on disait exsangue et réservé au troisième âge ? Des metteurs en scène. Jusque-là, l'exigence théâtrale n'avait que timidement abordé les rivages lyriques. Souvent confiés à un simple régisseur, les spectacles n'obéissaient qu'à une seule règle : la primauté du chant. Régler une mise en scène revenait, le plus souvent, à se préoccuper des entrées et des sorties des protagonistes, des mouvements des chœurs, histoire de donner un minimum de cohérence et de crédibilité à l'intrigue. Et l'on ne demandait aux chanteurs... que de chanter. Pas le moindre point de vue personnel sur l'ouvrage monté : on respectait le musicien et le librettiste, on attendait de belles voix, et l'on s'en contentait.

Copyrighted material

Quelques hommes de théâtre se sont intéressés, pourtant, à l'opéra et ont tenté de lui donner un autre visage, en transcendant les conventions qui le régissent. En Allemagne, Max Reinhardt (1873-1943), acteur, metteur en scène, demeure dans le souvenir des historiens comme l'un des grands précurseurs, collaborant, entre autres, à la première du *Chevalier à la rose* de Richard Strauss en 1911, et signant des versions légendaires des *Contes d'Hoffmann* et de *La Belle Hélène* d'Offenbach, ainsi que de *La Chauve-Souris* de Johann Strauss fils.

Autrichien lui aussi, Walter Felsenstein (1901-1975), également réputé comme intendant du Komische Oper de Berlin, prend place parmi ceux pour qui l'opéra se devait, à travers les ouvrages du passé, de questionner l'homme d'aujourd'hui. Wieland Wagner (1917-1966), enfin, le propre petit-fils du compositeur entreprend, après la Seconde Guerre mondiale, de donner un nouveau lustre au festival de Bayreuth, où se perpétue le culte de son grand-père. Plus de rochers et de forêts en carton-pâte, plus de costumes pseudo-historiques : le dépouillement devient la règle ; l'espace scénique est découpé par les éclairages, sous l'influence manifeste d'un autre grand aîné, le scénographe Suisse Adolphe Appia (1862-1928). Cette quasi-abstraction assure aux mythes une portée universelle et l'univers wagnérien s'en trouve revivifié, d'autant qu'une équipe de comédiens-chanteurs exceptionnels (Astrid Varnay, Martha Mödl, Wolfgang Windgassen, Hans Hotter...) répond pleinement aux intentions du metteur en scène.

En Italie, deux noms s'imposent : Luchino Visconti (1906-1976) et Giorgio Strehler (1921-1997). Le premier, formidable cinéaste, fait beaucoup pour une conception plus moderne de l'opéra, tout en respectant ses codes et ses lois. Sa production de *La Traviata* verdienne à la Scala de Milan en 1955 constitue encore aujourd'hui une référence, par son esthétique somptueuse reposant sur une lecture en profondeur de l'œuvre, et par une direction d'acteurs stylisée et raffinée. Il est vrai qu'il a eu la chance de pouvoir distribuer le rôle éponyme à Maria Callas, la plus étonnante soprano de sa génération, comédienne jusqu'au bout des notes, au physique idéal, l'une de ces bêtes de scène qui se consument littéralement sur un plateau. C'en est fini des divas opulentes et caricaturales, dont le modèle demeure l'insupportable Castafiore : Callas, qui affirmera toujours que l'opéra est du théâtre, impose un style de cantatrice que l'on n'avait encore jamais vu, et qui est nettement influencé par le cinéma. Rares seront celles qui comprendront la leçon.

D'abord acteur, Strehler fonde en 1947, avec Paolo Grassi, le Piccolo Teatro di Milano et ne tarde pas à se faire un nom tant au théâtre qu'à l'opéra avec, entre autres, d'inoubliables mises en scène de Goldoni. À la Scala de Milan, à la Piccola Scala, au festival de Salzbourg, il donne des

Copyrighted material

spectacles exceptionnels, magnifiquement éclairés, joués avec subtilité par des comédiens qu'il dirige de main de maître. Lors de l'intronisation du Suisse Rolf Liebermann à l'Opéra de Paris, en 1973, sa production des *Noces de Figaro* obtient un succès colossal ; reprise au Palais-Garnier, puis à l'Opéra-Bastille, elle est en quelque sorte le symbole du renouveau lyrique des années 1970.

En France, Jean-Louis Barrault, comédien célèbre et directeur, avec son épouse Madeleine Renaud, d'une compagnie théâtrale réputée, avait été chargé de mettre en scène le *Wozzeck* d'Alban Berg pour l'entrée de l'ouvrage à Garnier en 1963, la direction musicale étant assurée par Pierre Boulez. C'était un peu l'exception qui confirmait la règle. L'arrivée de Liebermann à la tête de l'Opéra de Paris va bouleverser sensiblement les règles du jeu. Compositeur (il a écrit entre autres plusieurs opéras), ex-directeur musical de l'orchestre de la N.D.R. de Hambourg, il a occupé, dans cette même ville, le poste d'intendant de l'Opéra, faisant de cette maison l'une des premières d'Europe. Lorsqu'il arrive à Paris en 1973 comme administrateur général de l'Opéra, tout, ou presque, est à rebâtir. D'emblée, Liebermann vise haut. Il étoffe le répertoire, exige que les ouvrages étrangers soient chantés dans la langue originale, et réunit des distributions internationales éblouissantes. L'Opéra retrouve son lustre, son éclat, et surtout sa qualité artistique, même si cette « internationalisation » montrera un jour ses dangers, le plus grand étant un risque évident d'uniformisation.

3. Les metteurs en scène au pouvoir

L'opéra est chic. Il ne va pas tarder à être « choc ». En France, c'est un artiste d'origine argentine qui va, par un joyeux scandale, ébranler l'univers des amateurs. De mémoire de mélomane, on n'a jamais entendu de chahut tel que celui qui salua la mise en scène du *Faust* de Gounod, en 1975. Jorge Lavelli s'était fait connaître au théâtre ; en s'attaquant au *Concile d'amour*, pièce sulfureuse d'Oscar Panizza, il avait montré qu'il ne reculait devant aucune audace. S'il aborde la musique par le biais du théâtre musical (*Orden*, d'Arrigo), ce glissement progressif va l'amener vers Mozart et *Idoménée*, à Angers, quelques mois avant son *Faust* parisien.

À peine le rideau s'est-il levé sur ce dernier que les habitués sont sidérés : comment ose-t-on traiter ainsi l'un des monstres sacrés du répertoire ? Malgré le texte, Méphisto n'a ni épée au côté, ni plume au chapeau, Marguerite chante sa Ballade du roi de Thulé en étendant des draps et les soldats reviennent de guerre éclopés. Pis : l'action n'a plus pour cadre historique le Moyen Âge mais l'époque de la composition de

Copyrighted material

l'ouvrage, une époque dont Lavelli souligne l'hypocrisie à travers une histoire de petits-bourgeois qui n'a rien à voir avec le drame de Goethe (pas plus du reste que le livret de Barbier et Carré, qui en réduit singulièrement la portée philosophique). Juste retour des choses : cette mise en scène, huée à sa création, est constamment reprise depuis, passant de Garnier à Bastille et suscitant à chaque fois l'enthousiasme des spectateurs. Car Lavelli a su donner à *Faust* son sens profond.

Le sens : voilà bien la question essentielle que doivent se poser les metteurs en scène. Au fil des ans, leur rôle est devenu prépondérant. Au point qu'ils ont fini par voler la vedette aux chanteurs et aux chefs d'orchestre, pour le plus grand dépit des mélomanes, et, parfois, pour le bonheur éphémère de ceux qu'attire un spectacle jugé scandaleux. On parle, désormais, du *Pelléas et Mélisande* « de » Bob Wilson, du *Wozzeck* « de » Patrice Chéreau.

Mais la médaille a son revers. Combien a-t-on subi, depuis vingt ans, de « relectures », de transpositions aussi prétentieuses qu'inutiles ? C'est Norma invoquant la lune juchée sur le toit d'un camion, mitraillette à la main. C'est Tristan entrant en scène en poussant devant lui un canapé Ikéa. C'est Don Giovanni faisant la fête en guêpière et talons hauts. Ce sont *Les Huguenots* de Meyerbeer transportés par la seule volonté d'un dramaturge dans l'Irlande déchirée du XX^e^ siècle ou sous la botte nazie. C'est Violetta dans *La Traviata* finissant ses jours sur une autoroute. Et que dire des téléphones mobiles ou des ordinateurs placés entre les mains de Cenerentola ? Tout cela, le plus souvent, au détriment de la musique, et au prix d'un divorce irrémédiable entre ce que l'on voit et ce que l'on entend. Sans compter les modifications subies par l'intrigue : faire de Violetta un top model des années 2000 n'est pas choquant en soi, mais quel lien peut bien unir un mannequin contemporain à une courtisane du XIX^e^ siècle, et que devient dans ces conditions le contexte social tel que l'ont clairement évoqué Verdi et son librettiste ? En changeant les données initiales, c'est une autre histoire que l'on raconte.

La mise en scène lyrique donne aujourd'hui l'impression de naviguer entre deux pôles. D'un côté, un premier degré affirmé qui, dans le pire des cas, sombre dans la plus franche ringardise, ou, dans le meilleur, aboutit à une illustration décorative mais se dispense de tout point de vue sur l'œuvre choisie. De l'autre, une actualisation outrancière, sous prétexte de rendre l'opéra plus proche des jeunes générations ou des préoccupations contemporaines, et dont on s'aperçoit vite qu'elle n'est qu'un feu de paille. La vraie création, pendant ce temps, a du mal à trouver un nouveau souffle. Les années qui viennent vont-elles réussir à rétablir l'équilibre ? L'art lyrique a besoin des metteurs en scène ; à eux de ne jamais oublier qu'ils sont d'abord au service du compositeur.

Copyrighted material

Michel PAROUTY

Voir aussi

- Paris
- Direction d’opéra
- Scénographie lyrique

Copyrighted material

investi la scène baroque jusqu'à y prendre racine.

Le cycle montéverdien dirigé par Nikolaus Harnoncourt à Zurich (1975-1977), la révélation des *Boréades* de Rameau par John Eliot Gardiner (Londres, 1975, en concert ; Aix-en-Provence, 1982, sur scène) ou encore le réveil d'*Atys* par William Christie (tricentenaire de Lully ; Paris, 1987), n'ont peut-être pas compté davantage sur le moment que la réincarnation de la *Platée* de Rameau par Michel Sénéchal (Aix, 1956) ou le choc du *Couronnement de Poppée* à Glyndebourne (1962), mais ils ont eu de bien plus nombreuses, profondes et durables conséquences. Aujourd'hui, chefs et groupes spécialisés, ou simplement experts, occupent les plateaux traditionnels de Londres, Munich, Zurich, Paris et Berlin, où ils rencontrent un succès croissant.

À musique d'expert, théâtre d'expert : il pourrait en aller de l'œil comme de l'oreille. Chacun observe pourtant que, dans toutes les villes que l'on vient de citer, et dans la plupart des grands festivals, il n'en est rien. Loin de s'en tenir aux données historiques et textuelles du musicien, le metteur en scène peut organiser la représentation d'un opéra baroque – disons entre *L'Orfeo* de Monteverdi (1607) et l'*Orfeo* de Gluck (1762) – selon trois codes esthétiques, au choix : le code de l'action (décors et costumes grecs pour *La Calisto* de Cavalli, romains pour la *Poppea* de Monteverdi, aztèques pour le *Montezuma* de Vivaldi...), celui du compositeur (Médicis pour *L'Orfeo* de Monteverdi, Grand Siècle pour *Atys* de Lully, à la Hogarth pour *The Beggar's Opera* de Gay et Pepusch...) ou celui du temps présent (Didon abandonnée par un chef d'entreprise cupide ; *Julius Caesar* for President, accueilli par la U.S. Air Force au Moyen-Orient). Rien ne distingue donc cette branche patrimoniale des autres, ni le spectacle baroque de n'importe quel autre spectacle.

2. Toucher le grand public

Durant la première moitié du XX^e^ siècle, la représentation des opéras anciens reposait pour l'essentiel sur une mémoire stylisée mêlant architecture antique, observation affectueuse ou critique de l'Ancien Régime et dramaturgie moderne. Plusieurs tentatives de retour aux sources ont pu avoir lieu ici ou là. En 1935, le public du petit théâtre de Celle, en Basse-Saxe, accueillit avec égard un *Tamerlano* de Haendel dont les interprètes se livraient à une « gestuelle » baroque, tandis qu'au théâtre de Ludwigsburg *Rodelinda* se donnait dans des décors historiques éclairés à la bougie. Mais aucune de ces tentatives ne s'adressait au grand public. En 1933, la Société Wagner d'Amsterdam avait bien tenté de le séduire en confiant à Pierre Monteux, rigoriste notoire, et au décorateur

Copyrighted material

André Boll, méticuleusement inspiré en cette occasion par ses aïeux de 1686, la résurrection d'*Acis et Galatée*, pastorale de Lully éditée et supervisée par le musicologue Henry Prunières, lequel prévoyait « un événement considérable et qui marquera une date dans l'histoire de la musique ». Non seulement la pastorale et le compositeur durent patienter encore un demi-siècle avant que le public ne les accepte, mais une telle fidélité demeura l'exception – une exception raillée, de surcroît.

Le modèle généralement admis restait *Les Indes galantes* de Rameau, telles que Maurice Lehmann, alors directeur de l'Opéra de Paris, les conçut en 1952 : dans la fosse, une partition coupée, revue et adaptée pour orchestre moderne ; sur scène, cinq tableaux grandioses imaginés par des peintres en vogue (dont Carzou et Wakhévitch) avec diffusion de parfums dans la salle et volcan crachant au lointain. Entre 1952 et 1965, depuis New York ou Tōkyō, on vint applaudir deux cent quatre-vingt-six fois ce Lido culturel des Trente Glorieuses.

Jusqu'aux années 1970, combien d'*Indes* pour un *Acis ?* C'est qu'un spectacle engage plus de frais qu'un concert : on n'y porte pas le même genre de soin, on n'y prend pas les mêmes risques. Les années d'étude et d'exercice que s'imposent un Nikolaus Harnoncourt à Vienne, ou un Alfred Deller dans le Sussex, combien de régisseurs pouvaient y prétendre ? avec quels moyens ?

Au théâtre, la pratique vient avant la théorie. Lorsque, au début de l'été 1920, le Dr Oskar Oscar Hagen, professeur d'histoire de l'art à l'université de Göttingen, ose mettre en scène un *opera seria* de Haendel, genre disparu depuis près de deux siècles, il le fait sans inquiétude : « Toute personne douée de raison, écrit-il en 1922 dans l'avant-propos de sa propre édition de *Giulio Cesare* (devenu *Julius Caesar*), sait que les opéras de Haendel dans leur forme originale sont incompatibles avec les exigences de la scène moderne. » Afin de les rendre « compatibles », il faut les traduire en allemand, les raccourcir, les amputer (la plupart des *da capo* disparaissent), les adapter (tous les rôles masculins écrits pour des castrats ou des femmes sont transposés pour des ténors ou des basses), les représenter dans un style dramatique et visuel que le public juge familier. Plus qu'une renaissance, c'est une métamorphose. Une métamorphose complète et durable : non seulement cette version moderne de *Giulio Cesare* visitera, de 1922 à 1927, trente-six villes d'Europe du Nord où elle sera vue au total deux cent vingt-deux fois, mais elle étendra son influence jusqu'au monde savant et « baroque » d'un Harnoncourt, lequel, en 1985, fêtera le tricentenaire du compositeur, en attribuant les rôles de César et de Ptolémée, tous deux écrits pour des castrats altos, à deux barytons.

Copyrighted material

William Christie Les Arts florissants, le scénographe Pier Luigi Pizzi risqua son premier opéra baroque. Il mit de l'or aux ailes de Pégase, de lourdes boucles au chef d'Alcina, des plumes au casque de Ruggiero. Renonçant au drame psychologique, il réinventa le tableau vivant. Le public se crut transporté dans la Venise de Casanova, et l'*Orlando furioso* de Vivaldi, ainsi réveillé, fut qualifié de « reconstitution ». Le metteur en scène présenta ensuite *Rinaldo* et *Ariodante* de Haendel, *Les Indes galantes* et *Hippolyte et Aricie* de Rameau : « reconstitutions ». Vint alors Jean-Marie Villégier avec *Atys*, en 1987. Peu de plumes, guère de couleur, mais des pourpoints historiques, de longues perruques, tout un code gestuel censé nous transmettre, à trois siècles de distance, celui de Louis XIV. « Reconstitution », à nouveau, fut le terme fatal.

Or qu'entendons-nous par reconstitution ? Pier Luigi Pizzi avoue une « volonté de saisir l'opéra ancien, de le faire nôtre en le faisant actuel » et juge son *Orlando* « acceptable comme expérience de récupération et de réinvention ». Mais, il le clame, aucun Vénitien de 1727 n'a vu quoi que ce soit de semblable ; jamais le scénographe n'a prétendu reconstituer. Jean-Marie Villégier moins encore, pas plus dans l'*Atys* de Lully que dans la *Médée* de Charpentier, six ans plus tard. Sans doute est-ce à la cour de Louis XIV, vue par Saint-Simon et Dangeau, qu'il nous renvoie : « carrefour où les passions se croisent, s'épient, se fracassent », noir corridor d'une prison nommée Versailles. Mais une tragédie lyrique en un seul tableau sans machine, ce rituel mental, politique et nu : le Roi-Soleil n'a évidemment rien applaudi de semblable.

Où peut donc bien se cacher la « reconstitution » ? Jean-Pierre Brossmann, alors directeur de l'Opéra de Lyon, voyait dans la mise en scène de *Phaëton* par la chorégraphe Karine Saporta en 1993, « une proposition, celle d'un autre baroque, qui ne soit pas une reconstitution figée mais une création ».

L'adjectif « figé » visait en fait Philippe Lenaël (1943-2002). Fondateur et directeur du Printemps des Arts de Nantes, celui-ci se fit connaître en 1983 avec un *Pygmalion* destiné à fêter les trois cents ans de Rameau. Il avait reçu l'enseignement d'un spécialiste de la scène baroque, l'Australien Dene Barnett, et c'est à lui que l'Opéra de Lyon avait confié en 1986 la résurrection de la tragédie de Jean-Marie Leclair, *Scylla et Glaucus* – un spectacle que le critique André Tubeuf résumait ainsi : « Trois heures de manières maniéristes. » Les « manières », ici, n'étaient pas seulement dans le décor peint en trompe-l'œil et dans les robes diaprées reproduites d'après gravure : elles touchaient aussi le chanteur lui-même et sa « gestique ». « *Ciel !* », index au plafond ; « *Allez !* », paume tendue : un ballet du sentiment, sculpture mobile. L'auteur, cinéaste et dramaturge Eugène Green est allé plus loin encore.

Copyrighted material

• De l’Italie à l’Europe
• Le triomphe de l’opera seria
• Les mutations du siècle des Lumières

Copyrighted material

De la scène à l’écran

Très tôt, au cinéma puis à la télévision, la musique s’est affirmée, pour des raisons de rythme, d’atmosphère ou d’émotion, comme consubstantielle aux images. Il n’est donc pas étonnant que l’opéra ait tôt quitté la salle de spectacle pour l’écran, le grand puis le petit. D’autant que certaines œuvres lyriques offrent un matériau dramatique exceptionnel dont la musique accroît la dimension émotive et qu’elles disposent déjà de surcroît d’un public fidèle. Les rapports du cinéma et de l’opéra, dont l’histoire est longue, ont revêtu des formes multiples, que l’opéra soit exalté ou tourné en dérision par le cinéma, ou que ce dernier l’intègre à ses scénarios comme un élément de l’histoire ou le prenne pour scénario même (et il s’agit en ce cas d’œuvres délibérément lyriques, films-opéras ou opéras filmés). Que l’on pense à des films aussi divers qu’*Une nuit à l’opéra* (les Marx Brothers), *Senso* (Lucchino Visconti), *Amadeus* (Milos Forman), *Diva* (Jean-Jacques Beinex), *E la nave va* (*Et vogue le navire*, Federico Fellini) dans un cas, *La Flûte enchantée* (Ingmar Bergman) ou *Don Giovanni* (Joseph Losey) dans l’autre.

1. Le film-opéra

Premier rejeton, et le plus important, des noces du cinéma et de l’opéra, le film-opéra a connu trois, voire quatre naissances successives. D’abord à l’époque du cinéma muet, lequel rappelons-le ne fut jamais vraiment muet : les images étaient alors accompagnées par un pianiste ou par une petite formation instrumentale, parfois aussi par un gramophone (avec de redoutables problèmes de synchronisation !). Dès 1904, Méliès propose *La Damnation du docteur Faust* sur la musique de Gounod (treize minutes) et, en 1915, Cecil B. De Mille réalise une *Carmen* (soixante minutes) avec la cantatrice Geraldine Farrar dans le rôle-titre. Les choses s’améliorent sensiblement avec le cinéma parlant – et chantant – à ceci près que, pour ne pas outrepasser la durée habituelle d’un film (quatre-vingts minutes), on pratique force coupures : on garde les scènes principales, les grands airs, et on réduit le reste à des dialogues (la *Louise* d’Abel Gance, réalisée en 1938 avec Grace Moore et Georges Thill, en est un bon exemple).

À partir de 1950, les réalisations deviennent plus fidèles : les grandes vedettes qui incarnent le plus souvent les personnages sont doublées par

Copyrighted material

des divas du lyrique, comme dans l'*Aïda* de Clemente Fracassi (1953) où Renata Tebaldi prête sa voix à Sophia Loren. C'est avec *La Flûte enchantée* de Bergman (1975) que l'on peut enfin parler d'âge adulte du film-opéra. Toutes les garanties de qualité sont alors réunies : un cinéaste de premier plan, des interprètes choisis avec un soin extrême, un respect quasi absolu de la partition... et un budget approprié. Un nouvel élan était donné qui voyait naître le *Don Giovanni* de Losey (1979), *La Traviata* de Franco Zeffirelli (1982), la *Carmen* de Francesco Rosi (1984), *La Bohème* de Luigi Comencini (1988), et la *Tosca* de Benoît Jacquot (2001).

2. Avancée culturelle ou basse démagogie ?

Le film-opéra a ses fidèles, qui vantent sa fonction culturelle (il permet à des centaines de milliers de spectateurs d'avoir accès à une forme d'art qu'ils ignoreraient autrement), mais aussi ses détracteurs, qui parlent à son sujet de vulgarisation ou de basse démagogie. Le produit proposé, disent ces derniers, n'a qu'un lointain rapport avec l'œuvre lyrique, et cela parce que le film-opéra prétend fondre deux esthétiques incompatibles par essence. L'opéra est le royaume de la convention, du cérémonial, bref de la stylisation extrême, alors que le cinéma veut donner l'illusion de la vie. De là, inévitablement, des tensions contradictoires, un sentiment de cote mal taillée, voire d'invraisemblance, et de féroces railleries : « On ne chante pas un air d'opéra quand on se promène dans la nature », « Je me demande bêtement où est l'orchestre à ce moment-là ». Ce qui explique le refus de Patrice Chéreau, par exemple, de tourner des films-opéras.

Et l'amateur d'opéra de faire chorus : dans une salle, il goûte la pure beauté du chant, un chant perçu directement (pas de haut-parleurs !), un chant vivant, avec les risques d'inégalité dans l'émission, voire de dérapage que cela implique : une représentation est toujours un événement singulier auquel il participe. Alors qu'au cinéma le chant apparaît comme un « produit de conserve » : le risque est absent et le charme n'opère plus.

S'il est douteux que le cinéma puisse enrichir l'opéra d'une dimension esthétique nouvelle, ne peut-il pas, malgré tout, le servir à sa manière ? Les grandes œuvres, on le sait, ne vivent que par la nouveauté des interprétations qu'on en propose. Or le cinéma apporte des lectures radicalement nouvelles, du moins quand il use de ses moyens propres, autrement dit quand l'opéra est loyalement repensé en fonction du cinéma : visages en gros plan où se lit l'émotion, jeu différent, plus sobre, plus élaboré, parce que l'interprète a ici tout loisir de jouer, le chant ayant

Copyrighted material

été préalablement enregistré. Mise en scène et décors, naturels ou non, peuvent varier à l'infini, le cinéma étant un domaine où l'inventivité ne connaît pas de limites.

Cela dit, le résultat sera inévitablement différent de celui d'une représentation en salle. Il faut en prendre son parti : avec un film-opéra, nous ne sommes pas à l'opéra, mais au cinéma. La priorité va naturellement à l'image, non à la voix et à la musique, et c'est d'abord pour l'image que le spectateur se dérange. Si bien que la qualité de l'interprétation musicale, à la limite, n'est pas essentielle : les chanteurs de *La Flûte enchantée* de Bergman sont des chanteurs moyens, sans plus, et qui de surcroît s'expriment en suédois, mais la beauté des images est telle que le film impose sa magie à tous les spectateurs, même les plus vétilleux.

3. Une entreprise expérimentale

Produire un film-opéra suppose que soient résolus des problèmes multiples, à commencer par le choix du réalisateur. Il est souhaitable en effet qu'il existe des affinités entre l'univers de celui-ci et le caractère de l'œuvre. Ainsi Francesco Rosi, cinéaste du Sud et de la réalité sociale, convenait parfaitement pour *Carmen*, opéra réaliste, voire, disent certains, vériste. Autre problème à résoudre : le choix du chef d'orchestre Le rythme d'un film étant toujours plus rapide que celui d'un opéra, les réalisateurs désirent des tempi vifs, mais le chef peut les leur refuser parce que cela heurte sa conception de l'œuvre. Quant au choix des interprètes, il est aussi délicat qu'essentiel : ils doivent être bons chanteurs, bons acteurs, et posséder un physique aussi crédible et séduisant que possible, car le public doit pouvoir croire au personnage et entrer en sympathie avec lui. Doubler un acteur de cinéma par une diva du chant, comme on le fit dans les années 1950, n'est pas satisfaisant : il est difficile pour un acteur de réagir physiquement comme un chanteur, c'est-à-dire en sollicitant toutes ces puissances intimes du moi d'où naissent et le chant et l'expression du personnage par le chant. C'est pourquoi la solution retenue depuis Bergman est celle du chanteur-acteur, qui prend en charge la totalité du rôle, mais cela réduit d'autant le choix des interprètes possibles.

Le film-opéra s'est donc révélé une entreprise essentiellement expérimentale, les cinéastes proposant à chaque fois des solutions originales qui tiennent autant de l'opéra choisi que de leur goût propre. Benoît Jacquot, dans sa *Tosca*, utilise ainsi trois catégories d'images radicalement différentes : des images réelles de Rome (tournées en caméra vidéo), des images de studio (où les décors romains sont

Copyrighted material

Ponnelle pour le *Falstaff* du festival de Glyndebourne (avec John Ptitchard, 1976) ou pour les trois opéras de Monteverdi à Zurich (avec Nikolaus Harnoncourt, 1978-1981). L'Opéra de Munich et son chef Carlos Kleiber signaient de leur côté un très beau *Chevalier à la rose* (1977) et une *Chauve-Souris* de légende (1986), tous deux mis en scène par Otto Schenk. Tout un patrimoine lyrique en images s'est ainsi constitué, et on a vu naître, dans les années 1970, des festivals d'opéras filmés. Nombre d'œuvres lyriques sont désormais disponibles, la qualité artistique des produits proposés restant bien sûr très variable, puisqu'elle dépend du degré de réussite de la représentation, mais aussi de celui de la réalisation filmée.

La télévision permet également certaines expériences qui relèvent avant tout de la prouesse technique. Ainsi, en juillet 1982, *Tosca* est proposée en direct sur les lieux mêmes de son action (Rome) et dans le temps réel de cette action : les deux premiers actes sont joués et diffusés le midi et le soir d'un même jour, et le dernier acte le lendemain matin. L'auteur de cet exploit, Andrea Andermann, renouvelle l'aventure, les 3 et 4 juin 2000, avec les quatre tableaux de *La Traviata*, tournés dans trois hauts lieux parisiens (un hôtel particulier de la rue de Varenne, le Petit Palais, et un appartement de l'île Saint-Louis), mais aussi au Hameau de la reine à Versailles pour l'acte de Bougival. Relais vidéo et procédés sonores permettaient aux artistes de chanter réellement, sous la direction d'un chef placé avec son orchestre dans un studio situé à plusieurs kilomètres. En 2003, Allan Miller a réalisé un film consacré à la production de *Turandot* à Pékin en 1997 (avec Zubin Mehta) sur les lieux mêmes évoqués par le livret.

5. Une utopie féconde

Entre opéra et cinéma, l'accord parfait sera-t-il jamais possible ? Forme d'art plurielle, le premier associe théâtre et musique, mais il est plus encore : de la musique en action, une musique qui, pour reprendre une formule de Michel Leiris, « prend le théâtre pour théâtre d'opération ». La musique dramatique, de fait, crée son propre espace, comme lors de la scène de la damnation de *Don Giovanni* (où retentit le chœur souterrain des démons) ou lors des deux « mises à mort » parallèles de la scène finale de *Carmen*, sans oublier le théâtre dans le théâtre de *Paillasse*. Or un film, lui aussi, construit son propre espace, aussi bien que son temps propre.

Associer opéra et cinéma ne va donc jamais de soi. Tout film lyrique doit prouver sa capacité à accorder des langages distincts, à surmonter les contradictions et les servitudes qui ne cessent de brider chanteurs et

Copyrighted material

metteurs en scène. Car, à l'écran comme à l'opéra, la musique constitue autant un tremplin qu'un carcan ! Le film-opéra tente de transcender, en les réunissant, deux formes d'art antinomiques et d'acquérir ainsi un statut autonome. Coexistence assumée qui a débouché à plusieurs reprises sur des solutions séduisantes et trouvé par là une manière de justification.

Il n'empêche que films-opéras et opéras filmés ne peuvent échapper à la malédiction originelle des films lyriques, qui sont par définition des produits figés, artificiels. Si belles soient leurs images, si grande soit l'émotion qu'elles dégagent, elles ne sont pas, elles ne seront jamais tout à fait la vie.

Jean-Michel BRÈQUE

Voir aussi

• Mozart et l'avènement du théâtre lyrique
• Verdi ou le théâtre en musique
• Du vérisme à Puccini

Copyrighted material

Dictionnaire des interprètes

L'opéra n'est évidemment rien sans ses interprètes. Aussi, à côté de quelques figures mythiques dont la légende est retracée dans différents chapitres, convenait-il d'évoquer d'une manière plus systématique les interprètes qui, au XX^{e} siècle, ont marqué à la fois l'histoire de l'opéra et celle du disque. Il était naturellement impossible de les citer tous : le principe d'une sélection s'est donc imposé. Trois critères y ont présidé. Tout d'abord, seuls les chanteurs disparus ou ayant mis un terme à leur carrière ont été retenus. Ont ensuite été écartés ceux qui ont surtout consacré leur art au lied, à la mélodie ou à la musique religieuse. Enfin, la priorité a été donnée aux interprètes qu'il est possible d'entendre, et d'apprécier, dans un enregistrement d'opéra intégral, officiel ou pirate. Cette anthologie n'en conserve pas moins une part de subjectivité, ce qui est assez naturel dans un domaine où règne la passion. Mais chacun est libre de l'adapter et de la compléter selon ses goûts et ses affinités : les chères voix qui se sont tues ne nous émeuvent pas tous de la même manière.

Les biographies ont été mises à jour à la date du 20 novembre 2012.

• ANDERS Peter (1908-1954), ténor

Quand, en 1954, Peter Anders se tua au volant de son coupé Mercedes, toute l'Allemagne prit le deuil de sa star la plus populaire, celle qui incarnait le mieux l'optimisme de l'après-guerre. Vingt ans plus tôt, il faisait ses armes sur diverses scènes, avant d'être engagé à Munich où lui étaient confiés les emplois les plus divers de ténor lyrique. En 1939, il gagnait l'Opéra d'État de Berlin. La guerre réduisant ses activités scéniques, il se consacrait surtout au domaine du lied, avec le pianiste Michael Raucheisen.

Dès la fin des années 1940, il devint l'idole du public, conquis par son physique et son timbre de jeune homme, sa joie de vivre et la richesse de son répertoire qui incluait aussi l'opérette viennoise. Sa voix s'élargissant, il évolua vers des rôles de ténor dramatique et incarna Florestan, Otello et Walther. Il devait aborder Parsifal et même Tristan, quand le destin brisa net cet essor... Anders avait une voix extrêmement phonogénique, qui laissait percevoir le sourire ou les larmes, grâce à une capacité infinie de nuances, d'inflexions et de couleurs. Il fut peut-être le ténor de langue allemande le plus intelligent et le plus sensible d'une

Copyrighted material

Roméo, Faust, Duc de Mantoue ou Don Carlos de ce ténor boréal une aura poétique immédiatement reconnaissable. Très tôt formé par son père, à Stockholm, enrôlé dans les tournées du quatuor vocal créé par ce dernier autour de ses deux frères, Jussi Björling accédait à Vienne en 1937 (Manrico du *Trouvère*) avant Chicago, Londres et New York. Débutant au Metropolitan en 1938 dans *La Bohème*, il y sera régulièrement acclamé lors de ses interprétations des œuvres de Verdi et de Puccini, ainsi que dans l'opéra français qu'il servira avec élégance et rayonnement. La musicalité qui l'autorisait à servir le Mozart de *Don Giovanni* dans le rôle de Don Ottavio ou le lied schubertien aussi bien que l'opérette viennoise marquait chacune de ses interprétations italiennes, certes éblouissantes de soleil, mais exemptes des redondances de ses confrères transalpins. Trop tôt disparu, ce ténor de pur lyrisme à l'aigu conquérant aura prêté à ses Rodolfo ou Manrico la classe et la limpidité de son immortelle Adelaïde beethovénienne.

• BRUSCANTINI Sesto (1915 - 2003), baryton-basse

Pareille longévité artistique laisse interdit. Baryton-basse habile à se couler dans tous les styles, tous les emplois, de basse bouffe autant que de baryton, chez Pergolese et Mozart comme chez Rossini, Donizetti ou Verdi, avec une aisance scénique et une pertinence musicale jamais prises en défaut, ce chanteur-acteur aura traversé son siècle sous les atours les plus divers avec une indéfectible justesse d'accents et de style. Son Alfonso du *Così fan tutte* gravé par Karajan en 1955, caressant et subtilement perfide, fera date. De Leporello il offrira le profil d'un valet exempt de tout embonpoint vocal ou scénique. Musicien consommé, doublé d'un comédien allusif et facétieux, il incarne la grande classe italienne en un temps où elle perd de son éclat. Septuagénaire, Bruscantini n'aura pas son pareil pour élever Melitone au rang de protagoniste essentiel de *La Force du Destin*, au terme d'une carrière dont le Dandini de *La Cenerentola* et le Figaro du *Barbier de Séville* demeurent les figures emblématiques.

• BUMBRY Grace (1937-), mezzo-soprano, soprano

Née dans le Missouri, cette artiste incandescente étudie le chant aux États-Unis, notamment avec Lotte Lehmann, avant de débuter à l'Opéra de Paris en 1960 en Amneris d'*Aida*, riche d'un timbre voluptueux appelé à conquérir le monde entier. Première cantatrice de couleur invitée à Bayreuth, elle y fait sensation l'année suivante dans *Tannhäuser*. La phrase sensuelle de la « Vénus noire », apte à traduire la palpitation amoureuse comme la rage vengeresse, lui confère une ambivalence troublante, laquelle est redoublée par celle d'une tessiture étendue et homogène aux confins de la voix de soprano dramatique. Ses incarnations

Copyrighted material

verdiennes (outre Amneris, elle chante Eboli) embrassent le registre ambigu de Lady Macbeth qu'elle alterne dans les années 1960 avec Tosca, Carmen ou Salomé. Progressivement, l'artiste se tournera vers le répertoire du grand soprano, incluant Ariane de Strauss, l'Abigaille verdienne et même Norma.

• CABALLÉ Montserrat (1933-), soprano

La jeune Montserrat Caballé, partagée entre ses racines catalanes et l'éclectisme auquel l'astreignent ses débuts allemands à Brème, n'accède à la renommée mondiale que dans les années 1960, lorsqu'elle remplace au pied levé Marilyn Horne (alors soprano) dans *Lucrezia Borgia*. Sans abandonner ses rôles dramatiques, la belcantiste ainsi révélée à elle-même acquiert alors dans le domaine du romantisme italien, de Bellini et Donizetti au jeune Verdi, une indéniable suprématie, dont l'écho se prolonge dans ses incarnations mozartiennes et rossiniennes. Néanmoins, cet éclectisme jamais renié est aux antipodes de celui d'une Maria Callas. Cette dernière brûlait ses vaisseaux en allant jusqu'au bout des mots et de la vocalité de ses personnages. Caballé songe avant tout à conserver son timbre miraculeux et sa technique huilée, soucieuse d'une beauté vocale préservée des engagements dramatiques destructeurs. Les sons filés impalpables, les colorations inouïes prévaudront sur la vérité théâtrale. La maturité venue, elle pourra ainsi s'épanouir dans les grands rôles de Verdi comme en Norma, rien de ce qui est vocal ne lui étant au demeurant étranger.

Jean CABOURG

• CHRISTOFF Boris (1914-1993), basse

Boris Kinilov, dit Christoff, vint tard à la scène. Il fut d'abord docteur en droit et juge, avant d'être remarqué parmi les choristes de Sofia par le roi de Bulgarie, qui lui offrit des études de chant en Italie. La guerre retarda ses débuts, mais à Londres, en 1949, son Boris Godounov obtenait un triomphe et faisait de lui le successeur de Chaliapine. Il s'imposa dans le répertoire russe, dont il popularisa les mélodies et les opéras, notamment ceux de Borodine et de Glinka. Mais la ligne et la tenue de chant apprises auprès de Stracciari lui permettaient d'exceller aussi dans l'opéra italien. Il incarna de façon saisissante les héros amers et tourmentés de Verdi, comme Procida, Silva ou Philippe II. Il s'illustra également dans Wagner et fut, chez Boito comme chez Gounod, un Méphisto mémorable. Son expressivité, son charisme, la couleur, la souplesse et la richesse d'harmoniques de sa voix font de lui l'un des plus grands chanteurs-comédiens du XX^{e} siècle.

Copyrighted material

L'expérience milanaise de *La Traviata* en 1964 avait été prématurée et douloureuse. La chanteuse abordera néanmoins à Salzbourg, et grâce à Karajan, les grands emplois verdiens qui, dans un tout autre environnement musical, lui auraient été interdits. À l'image des héroïnes véristes prudemment approchées à l'automne de sa carrière, elle continuera de manifester une fraîcheur d'âme inaltérée.

• GIGLI Beniamino (1890-1957), ténor

Caruso, seul, pourrait lui disputer la palme de ténor italien emblématique du XX^e^ siècle. Ce chanteur-né, au timbre melliflu, aura, durant quarante ans, tenu sous son charme spontané l'Ancien et le Nouveau Monde. Son domaine d'élection se confond avec la mouvance puccinienne et vériste, de *La Bohême* à *Andrea Chénier*, de *Tosca* à *Mefistofele* et aux autres productions de Mascagni, Leoncavallo, Cilea ou Giordano. Son répertoire incluait aussi bien Donizetti que Verdi, et s'étendait aux emplois français comme au *Lohengrin* de Wagner. Ses disques innombrables laissent entendre un timbre solaire et une santé vocale de jeune premier qu'il réussira à préserver durant toute sa carrière. Un tel bonheur de chanter, une émission d'un équilibre si parfait, une fraîcheur de timbre si constante font de Gigli un véritable miracle vocal. L'artiste n'écoute certes que son instinct, mais l'intégrité de ses moyens purement vocaux rachète par avance ce sentimentalisme auquel l'époque l'incite souvent à se laisser aller et qui ne contribua pas peu à sa popularité.

• GIOVANNI Martinelli (1885-1969), ténor

Véritable épée de lumière, cette voix concentrée « dans le masque », dont la scansion confère éclat et pertinence à la phrase verdienne, aura montré, d'*Ernani* à *Otello*, du *Bal masqué* et de *Simon Boccanegra* à *La Force du Destin*, une fermeté de trait et une pureté de ligne immédiatement reconnaissables. Lyrique, héroïque, dramatique, Martinelli fera figure d'héritier de Caruso en dépit d'une technique de chant et d'un timbre en tous points différents. L'artiste ne se départira pas de sa manière de calligraphier la phrase musicale lorsqu'il abordera les emplois post-romantiques, véristes ou le grand-opéra, de *Gioconda* ou *Andrea Chénier* à *La Juive*. Celui qui fut le *Tristan* de Flagstadt en 1939 et l'une des idoles du Metropolitan demeure un modèle de chant aristocratique que les enregistrements sur le vif du Met pérennisent pour notre bonheur.

• GOBBI Tito (1913-1984), baryton

Un chanteur-acteur, et l'un des tout premiers. Avant d'accéder à la célébrité dans le sillage de Maria Callas, celui qui devait assurer la première italienne de *Wozzeck* à vingt-neuf ans, puis camper un Don

Copyrighted material

Giovanni hors norme à Salzbourg, brûlait déjà les planches. Que ce fût ensuite en Iago, en Figaro ou en Simon Boccanegra, l'acteur fascinait au point de faire oublier les tensions de sa voix courte, lestée de vilaines rugosités, que le disque, au contraire, souligne sans pitié. Son génie scénique, palpable dans le moindre récitatif, l'articulation d'un mot ou le galbe d'une phrase lui conféraient une présence stupéfiante par son acuité dramatique. Ainsi du sadisme vénéneux de son Scarpia face à la Tosca de Callas, de la faconde ombrageuse de son Falstaff, du pathétique de son Rigoletto. Les vingt-cinq films et les opéras filmés où il apparaît permettent de prendre la juste mesure d'un artiste en ce sens inimitable. Si les emplois de baryton noble, tel le rôle de Germont Père dans *La Traviata* ont pu échapper à ce prodigieux diseur, son empathie verdienne avec Hugo, Shakespeare ou Schiller fera date.

• GRÜMMER Elisabeth (1911-1986), soprano

Herbert von Karajan, qui l'avait appréciée comme comédienne de théâtre, l'incita à devenir chanteuse. Cette voix d'eau vive suivit alors son cours, de scène en scène, jusqu'à l'Opéra de Berlin qui l'engagea comme première soprano lyrique en 1946. Ce furent ensuite Londres (Eva), Salzbourg (Donna Anna et Pamina), avant Bayreuth. De 1957 à 1961, elle y parut dans un florilège de wagnériennes « blondes » : Eva, Freia, Elsa et Gutrune. Son aura mozartienne lui valait par ailleurs d'illuminer de sa présence aristocratique *Les Noces*, *Don Giovanni* ou *Così*, tout comme *La Flûte enchantée*. On ne souvient pas avoir entendu voix plus pure et lyrique que celle de sa Pamina fervente et pudique, d'une ineffable musicalité. Agathe de rêve pour le *Freischütz* de Weber, où elle demeure inégalée, Elsa wagnérienne de pure lumière boréale, l'artiste servait les héroïnes de Richard Strauss avec le même raffinement miraculeux, qu'il s'agît d'Octavian, l'un de ses tout premiers emplois, de la Maréchale du *Chevalier à la rose* ou de la Comtesse de *Capriccio*. La musique faite femme.

• HORNE Marilyn (1929-), mezzo-soprano

La plus éminente des contraltos rossiniens du XX^{e} siècle est née soprano et américaine : paradoxe d'une carrière qui les multiplie à l'envi. Faisant alterner, par exemple, *Carmen Jones*, que Marilyn Horne doublait pour le cinéma, avec l'*Œdipus Rex* de Stravinsky, la Giulietta des *Contes d'Hoffmann* avec la Marie de *Wozzeck*. La rencontre décisive avec Rossini a lieu en 1969 à la Scala de Milan avec le *Siège de Corinthe*, que suivront d'anthologiques Isabella de *L'Italienne à Alger*, Cenerentola, Tancredi ou Rosine du *Barbier*, la technicienne hors pair mariant le *buffo* et le *serio*, les emplois travestis et les *prime donne*, avec une maestria confondante. Maestria qui se déploiera dans l'opéra baroque, plus

Copyrighted material

particulièrement avec Vivaldi et Haendel, où trilles, sons filés, *coloratura di forza* et variations transcendantes atteindront avec la chanteuse une insolente perfection. Interprétant aussi bien les chants de salon américains que le lied straussien, la Zerline de *Don Giovanni* et le Sesto de *La Clémence de Titus* que la Fidès du *Prophète* de Meyerbeer, cette immense artiste ne peut qu'inviter aux superlatifs.

Jean CABOURG

• HOTTER Hans (1909-2003), baryton

Immense par la taille et par la voix, comme surgie du fond des âges, Hotter était prédestiné à incarner les dieux. C'est avec Wotan qu'il débute à vingt-deux ans à Treppau, rôle avec lequel il devait connaître la plus grande renommée. Mais sa carrière, dont le disque – du moins les enregistrements en studio – n'offre qu'un reflet partiel, ne se résume ni à Wotan ni aux autres grands rôles de *Heldenbariton* (baryton héroïque) où il s'imposa comme le successeur de Schorr et de Bockelmann. Avant-guerre, il fut, à Prague et à Hambourg, Iago ou Falstaff. À Salzbourg, il incarna Don Giovanni et le Comte des *Noces*. À Munich, où Clemens Krauss l'engagea, il lia son nom à celui de Richard Strauss, dont il créa le Commandant de *Friedenstag* et Olivier de *Capriccio*, avant d'aborder Jokanaan, Mandryka ou Morosius. Enfin, ses interprétations de Boris ou du Cardinal (dans *Palestrina* de Pfitzner) firent date. À ces personnages, sa stature de géant, son charisme, l'incroyable projection d'une voix qui faisait d'un murmure un orage conféraient une noblesse et une présence dramatique exceptionnelles. Il y ajoutait une humanité douloureuse, directement issue du monde du lied qu'il avait beaucoup fréquenté et auquel il avait su plier ses moyens colossaux. Réussir à chanter à la fois Schubert et Wagner n'a pas été la moindre gloire de cet artiste.

Philippe DULAC

• JANOWITZ Gundula (1937-), soprano

Un timbre parmi les plus angéliques, mais une ampleur que seuls révèlent les opéras de Verdi et de Wagner ; une apparente placidité mais, sous le calme marmoréen, une palpitation aussi ardente que pudique ; une vocation mozartienne que prolonge un amour évident pour Richard Strauss : autant de traits qui font mentir les clichés réducteurs parfois associés à son nom. Salzbourg et Aix-en-Provence l'avaient découverte dès 1963. Pamina et Fiordiligi semblaient avoir été conçues pour elle. La Maréchale du *Chevalier à la rose* bénéficia bientôt de son phrasé de rêve. En 1967, à Salzbourg, Herbert von Karajan fit de cette soprano châtiée une admirable Sieglinde, bientôt invitée par le Met de New York. Au

Copyrighted material

public d'Orange, elle devait offrir dix ans plus tard, dans tout l'éclat de sa maturité, la Léonore de *Fidelio*. N'avait-elle pas entre-temps rencontré Agathe du *Freischütz*, Elisabeth de *Tannhäuser*, les straussiennes Ariane et Arabella ? On n'oubliera pas l'Elisabetta qu'elle interpréta en 1970 à Vienne, où elle formait avec Franco Corelli le couple d'amants le plus émouvant jamais entendu dans *Don Carlo*.

• JURINAC Sena (1921-2011), soprano

Une grande ardeur transparaît dans le chant de cette soprano d'origine yougoslave, étoile de l'Opéra de Vienne, merveilleuse mozartienne autant qu'incomparable straussienne. À son Cherubino enivrant, le grand Fritz Busch lui fit ajouter une Elvira et une Anna d'égale pertinence, à sa Dorabella de jeunesse, une rayonnante Fiordiligi. Entre-temps, et toujours à Glyndebourne, elle participait en Ilia de rêve à la résurrection d'*Idoménée*. L'opéra straussien lui proposait Octavian du *Chevalier à la rose*, où elle demeure insurpassée, et le rôle du Compositeur d'*Ariane à Naxos* qu'elle marqua de son empreinte, comme plus tard celui de la Maréchale. Mais on n'aura garde d'ignorer le fécond éclectisme d'une chanteuse dont les incarnations verdiennes (Elisabetta de *Don Carlo*, Desdemona d'*Otello*), pucciniennes (*Madame Butterfly*) autant que la Léonore de *Fidelio* alliaient spontanéité et raffinement, élan et concentration, ombre et lumière. À ses enregistrements sur le vif, il convient d'ajouter de précieux disques de studio, incluant notamment de remarquables interprétations de Bach et de Monteverdi.

Jean CABOURG

• KIPNIS Alexander (1891-1978), basse

La voix la plus phénoménale de l'ère du disque par l'ampleur, la variété des couleurs, la capacité d'adaptation aux styles et aux tessitures les plus divers. Kipnis s'est illustré dans les répertoires de basse chantante aussi bien que de basse profonde et même de baryton : il fut Valentin et Wolfram. Il a chanté en allemand, en italien, en français et en russe. Il a interprété les rôles bouffes, Ochs ou Leporello, comme les rôles tragiques, Gurnemanz ou Philippe II. L'artiste était sans frontières et sans limites. Destin hors du commun pour ce fils d'une pauvre famille de Juifs ukrainiens. Après des études de chant à Varsovie et à Berlin, il débute à Hambourg, puis à Wiesbaden. Dès l'après-guerre, il est engagé comme première basse par l'Opéra d'État de Berlin, et s'impose dans les grands rôles wagnériens et verdiens. Dans les années 1920, sa carrière devient internationale. Il se produit sur les plus grandes scènes, et devient l'hôte régulier de Bayreuth et de Salzbourg. Fuyant l'Allemagne pour les États-Unis, il se consacre notamment à l'opéra russe et incarne en 1943 son

Copyrighted material

premier Boris. Outre la splendeur du timbre et la ductilité de l'émission, son intelligence expressive lui permettait des caractérisations saisissantes. Mais il pouvait aussi adapter ses moyens immenses à Mozart comme au monde du lied, où il sut parler naturellement l'idiome de Wolf et se faire le champion convaincu de Brahms.

Philippe DULAC

• KRAUS Alfredo (1927-1999), ténor

L'âge d'or romantique revit en ce ténor de haute école, ayant su préserver sa voix de *lirico* à l'aigu facile et vif-argent durant une longue carrière sagement conduite. Son phrasé de belcantiste et ses colorations pourraient être d'un nouveau Rubini dans les opéras de Bellini et de Donizetti. À preuve la distinction qu'il confère aux héros des *Puritains*, de *Lucrezia Borgia*, de *La Favorite* ou de *Lucia di Lammermoor*. Après ses débuts en 1956 comme Alfredo dans *La Traviata*, rôle qu'il reprend deux ans plus tard aux côtés de Maria Callas, le monde entier découvre un chanteur d'élite doublé d'un acteur accompli, dont témoigne encore un Duc de Mantoue d'une arrogance déliée. Caractérisations musicalement irréprochables et vérité psychologique saisissante feront ensuite de son Werther une incarnation légendaire. Dans ce répertoire français, il était au demeurant un modèle de pertinence comme en témoignent son Faust, son Roméo, son Tonio de *La Fille du régiment* ou bien encore son Hoffmann. La grande école des ténors espagnols, dont Gayarre (qu'il incarne à l'écran en 1961) demeure le héros, est par lui pérennisée.

• LAURI-VOLPI Giacomo (1892-1979), ténor

Dans la descendance de Caruso, ce ténor scintillant, dont l'émission haute, héritée de l'école de Cotogni, fut préservée un demi-siècle durant, imposait sa marque de patricien et de poète enjôleur aux rôles qu'il s'appropriait. L'un des derniers représentants du chant romantique, il mariait une stupéfiante aisance d'émission, un aigu scintillant (le contre-*fa* à pleine voix de ses premiers Arturo), à une élégance de phrasé d'un autre âge. Au Metropolitan de New York, il devait ainsi éblouir son public plus de deux cents fois dans les emplois les plus divers. Les libertés stylistiques de ce chevau-léger n'étaient que la marque d'une personnalité singulière. Étincelant Manrico, il courtisait, la soixantaine venue, la Leonora de Maria Callas dans *Le Trouvère*. Ses Calaf, ses Rodolphe de *Luisa Miller* comptent, avec ses interprétations d'Arnold, de Raoul ou d'Elvino, parmi les joyaux du disque.

• LEHMANN Lotte (1888-1976), soprano

Copyrighted material

séducteur aux allures d'éternel jeune homme, qui n'avait pas renié ses très modestes origines et affectionnait les chansons populaires. Doté d'une technique exceptionnelle, il offre une palette de couleurs vocales extraordinairement étendue, dont l'art du comédien, appris chez Stanislavski, en amplifiait encore la puissance expressive. Il incarna les rôles les plus divers : Faust et Alfredo Germont, le Duc de *Rigoletto* et Alfred de *La Juive*, Lohengrin, Werther et même Fra Diavolo. Mais c'est avec l'opéra russe et surtout son rôle fétiche de Lenski, dans *Eugène Onéguine*, qu'il chanta cinq cents fois, que se manifeste le mieux son lyrisme ardent et sensible, capable de faire entendre les plus fines nuances du rêve, de la mélancolie et du chagrin.

Philippe DULAC

• LEMNITZ Tiana (1897-1994), soprano

Pour plusieurs générations de discophiles, elle fut la Pamina de Beecham, épanchement d'une âme portée par un souffle et une diction de pure transparence. Référence suprême. Au point d'occulter la diversité des emplois où cette Allemande a su briller d'un éclat aussi intense que pudique : en Agathe du *Freischütz* ou en wagnérienne « blonde » (Elsa, Elisabeth et une merveilleuse Eva des *Maîtres chanteurs*), comme en Octavian, au sein des productions straussiennes de Covent Garden. De son éclectisme, le disque a gardé peu de témoignages. D'Eurydice à Jenufa et à l'opéra russe, sa disponibilité musicale et sa flexibilité firent toutefois l'admiration des publics allemand et britannique. Il lui revenait d'incarner les héroïnes de la « Verdi-Renaissance » allemande. *Ernani*, *Aida*, *Otello*, *Don Carlo* et *Le Trouvère* retrouvaient par la grâce de son legato une éminente dignité vocale. Mozart, qu'elle chanta relativement peu, demeure néanmoins le prisme au travers duquel cette voix a su dispenser ses couleurs les plus limpides.

Jean CABOURG

• LORENZ Max (1901-1975), ténor

Quatre ans après ses débuts à Dresde, en 1927, Lorenz triomphait à Berlin comme à New York. Quand, en 1933, Melchior résolut de fuir l'Allemagne, il lui succéda à Bayreuth. Il en devint aussitôt, et durant dix ans, le ténor vedette. Plus encore que sa vaillance et son intensité dramatique, le public appréciait son physique et sa prestance qui, en Siegfried ou en Tristan, faisaient de lui, au moment où les nazis s'emparaient de l'imaginaire wagnérien, l'incarnation idéale du jeune et blond héros aryen. Admirable *Heldentenor* (ténor héroïque), Lorenz fut néanmoins prisonnier de cette image et de ce répertoire, alors qu'il avait

Copyrighted material

mezzo ou de soprano, avec une rare vérité expressive, un sens aigu du théâtre et une pertinence musicale sans faille. Christa Ludwig fut par ailleurs une récitaliste et une pédagogue de renom.

Jean CABOURG

• MELCHIOR Lauritz (1890-1973), ténor

Le plus grand ténor wagnérien et l'une des voix les plus impressionnantes de l'ère du disque, par son endurance et son inépuisable énergie, à l'instar de l'homme lui-même : Lauritz Melchior était en effet un colosse, passionné de chasse aux grands fauves. Il débuta comme baryton, dans son Danemark natal. Sa facilité dans l'aigu l'amena à retravailler sa voix. Devenu ténor, il interrompit sa carrière pour parfaire sa technique. Quand il apparut en Siegmund à Covent Garden, il obtint un triomphe qui devait durer trente ans. Il fut la vedette de Bayreuth, puis, abandonnant l'Allemagne aux nazis, de Londres et de New York. Lors de ses adieux à la scène, en 1950, il avait incarné plus de mille fois les héros wagnériens.

De nombreux enregistrements, notamment « live », maintiennent intacte sa légende. Le premier acte de *La Walkyrie*, avec Lotte Lehmann et Bruno Walter, ses interprétations de Tristan, avec Reiner ou Beecham, ou encore les rares extraits qui le font entendre en Otello restituent l'éclat et la vaillance quasi surhumains de cet artiste d'exception, mais aussi sa poésie, sa musicalité, son ardeur lyrique. Véritable monument, il incarne à lui seul tout un âge d'or.

Philippe DULAC

• MILANOV Zinka (1906-1989), soprano

Témoin d'une époque révolue – qu'elle sut prolonger avec panache, après la guerre, devant le public américain –, cette cantatrice yougoslave était dotée d'une grande voix, instrumentale et ferme, particulièrement rayonnante dans le haut de sa tessiture. Si elle fut une comédienne placide et limitée, elle sut se montrer ardente musicienne. Naturellement portée vers le répertoire italien, elle servit le dernier Verdi avec classe et ferveur. Capable des nuances les plus enivrantes, elle ne révélait ses limites d'interprète que dans la virtuosité du chant romantique, alors que, dans ses meilleures années, ses sonorités voluptueuses, ses *diminuendi* et son phrasé de velours faisaient taire toute critique vétilleuse. Un exemple rare de mythe construit sur la simple valeur intrinsèque d'un timbre et d'une dynamique, hors de tout critère esthétique rationnel et de toute considération d'époque.

Copyrighted material

Jean CABOURG

• NELEPP Georgi (1904-1957), ténor

S'il fut le plus grand ténor dramatique de l'Union soviétique d'après-guerre, Nelepp ne conquit pas le cœur du public comme Lemechev ou Koslovski. L'homme, semble-t-il, suscitait peu la sympathie. Il eut d'abord un parcours d'activiste et fut très jeune nommé commissaire du peuple. Il devint un stalinien zélé, chantant les compositeurs officiels du régime comme Khrennikov et pratiquant volontiers la délation politique. Mais l'artiste fut considérable. Il avait fait ses débuts à Leningrad, où il s'illustra dans divers opéras de Tchaïkovski et de Rimski-Korsakov comme dans d'autres répertoires : il fut Faust, Pinkerton ou Arnold de *Guillaume Tell*. En 1944, il s'imposait au Bolchoï comme le successeur de Khanaiev, dont il reprenait la plupart des grands rôles. Il y fut un Sadko et plus encore un Hermann légendaires, tant il montrait une capacité naturelle à s'identifier au héros névrosé de *La Dame de pique*. De nombreux disques portent témoignage d'un art vocal exemplaire, qui alliait l'aisance, la souplesse, la totale maîtrise des nuances, la noblesse de la ligne et de la déclamation et grâce auquel les personnages trouvaient une caractérisation saisissante.

Philippe DULAC

• NILSSON Birgit (1918-2005), soprano

Brünnhilde, Isolde, Turandot, Elektra : rien de ce qui est inhumain ne paraissait impossible à cette Suédoise dotée d'une voix invincible. La chanteuse avait certes modestement débuté comme Agathe du *Freischütz* en 1946 avant d'aborder cette autre Elettra, celle d'*Idoménée*. Mais, à Stockholm déjà, elle affronta, outre certains grands Verdi, les héroïnes de Richard Strauss et de Wagner, Salomé et Brünnhilde. En reprenant ce dernier rôle à Munich, elle empruntait la voie royale la menant à Bayreuth. Elle règnera sans partage sur le Festpielhaus, alors régi par Wieland Wagner, avant de conquérir Milan, Londres, New York et la France. Le métal tranchant de cet organe d'airain se plie alors, à l'occasion et non sans raideur, à des écritures plus lyriques, celles de Donna Anna ou d'Aida. Le théâtre est son espace naturel, plus que le studio. Une voix phénoménale, qui aura marqué durablement le chant wagnérien de notre temps et les emplois hors norme que sont, outre ceux déjà nommés, Lady Macbeth, Léonore de *Fidelio* et la Teinturière de *La Femme sans ombre*.

• OLIVERO Magda (1910-), soprano

Copyrighted material

Adrienne Lecouvreur pour l'éternité. Cilea lui-même n'en voulait connaître aucune autre. Alliance d'une technique de souffle hors pair, autorisant une dynamique souveraine sur toute la tessiture, et d'un génie dramatique unanimement célébré. Puccini, le vérisme noble et l'opéra français formaient avec *La Traviata* – Magda Olivero a laissé un enregistrement inoubliable de la grande scène de l'acte I – l'essentiel d'un répertoire servi avec une haute conscience des enjeux dramatiques et musicaux. Interrompue pendant dix ans pour raisons personnelles, la carrière de cette technicienne, dont la maîtrise sublimait une voix d'une étrange beauté, la conduisit au Metropolitan, où elle connut la consécration en Tosca, à cinquante-sept ans. Distillant les mots autant que les sons, projetant ses aigus ou les amenuisant jusqu'à l'impalpable, jouant à l'infini de ses colorations, cette chanteuse-actrice, bouleversante dans *La Voix humaine* de Cocteau-Poulenc, qu'elle créa en Italie, offrait la quintessence du théâtre d'opéra, cette intime fusion de la voix et du sens exhalés dans un même souffle.

Jean CABOURG

• PATZAK Julius (1898-1974), ténor

Patzak n'avait pas vraiment une « belle » voix : la projection en était courte et le timbre un peu nasal. Mais il transcendait ces défauts par la sensibilité et l'intelligence. Avec lui, c'était l'âme même qui se faisait entendre. Il voulait être chef d'orchestre, tout en ayant appris le chant en autodidacte. En l'entendant, le directeur de l'Opéra de Reichenberg l'engagea. Chanteur malgré lui, il y débuta en Radamès, avant de gagner Brno, puis Munich, où il resta dix-sept ans, occupant presque tous les emplois de ténor lyrique. En 1945, il devint l'une des vedettes de l'Opéra de Vienne et l'hôte régulier de Salzbourg où, outre sa présence dans des opéras de Mozart, il participa à plusieurs créations. Des soixante-dix rôles qu'il interpréta, l'enregistrement a pérennisé son Florestan, son Hérode et son Palestrina. Il fut par ailleurs un mémorable Évangéliste des *Passions* de Bach. Son *Chant de la terre*, aux côtés de Kathleen Ferrier, reste une des légendes du disque. Admirable interprète de lieder, il laisse des Schubert bouleversants. Enfin, il se fit le chantre de sa Vienne natale à travers les opérettes de Johann Strauss ou les chansons populaires. Musicien généreux et fraternel, il s'imposait partout par son engagement et son imagination vocale.

Philippe DULAC

• PINZA Ezio (1892-1957), basse

Un jeu de pleins et de déliés, une calligraphie vocale impeccable,

Copyrighted material

conquise sur un timbre d'une sombre texture : cet Italien mythifié par le Met y symbolisera l'âge d'or de l'opéra. L'universalité de son art, ouvert aux styles les plus divers, de Mozart et Verdi à Wagner, et aux compositeurs russes et français, repose sur une rigueur toute classique. La pondération de ce chant exempt d'emphase et pourtant si intense restera longtemps dans les mémoires. Parmi ses grands rôles verdiens, on retiendra particulièrement Fiesco de *Simon Boccanegra*, Padre Guardiano de *La Forza del destino* et Ramfis d'*Aida*. Dès 1937, à Salzbourg, il est l'interprète d'inoubliables *Don Giovanni* ; il y sera également Figaro pour Bruno Walter, qui le choisira ensuite comme Sarastro au Met. La comédie musicale et le cinéma relaieront ces succès de théâtre, Pinza incarnant à l'écran le légendaire Chaliapine, pourtant si étranger à sa nature, celle d'un aristocrate à la voix d'une couleur capiteuse qui trouve, dans le *Requiem* verdien, des accents d'une rare profondeur.

• PONSELLE Rosa (1897-1981), soprano

Cette modeste fille d'immigrés napolitains, propulsée dès sa dixième année comme chanteuse dans les salles de cinéma américaines, dut à Caruso de se libérer du vaudeville pour embrasser la carrière d'artiste lyrique. La première américaine de *La Forza del destino* en 1918, au côté du grand ténor, consacra d'emblée une immense artiste. Étoile du Metropolitan durant près de vingt ans, elle y sera en 1925, avant Florence, une Vestale spontinienne d'une perfection de ligne et de colorations dont Maria Callas saura se souvenir, sans vraiment parvenir à l'égaler. Londres fêtera sa Traviata et sa Gioconda, empreintes toutes deux d'un rare pathétique, ainsi que sa Norma, sculpturale et altière. Maîtresse du trille et de l'agilité dramatique, elle mettra par ailleurs ses sombres couleurs de *falcon* (soprano dramatique grave) au service de *La Juive* et de *L'Africaine*. Ses disques, pourtant nombreux, échouent à restituer la richesse et l'ampleur de cette voix souveraine, large et profuse. Le style et la beauté du timbre ne s'en imposent pas moins avec assez d'évidence.

• PRICE Leontyne (1927-), soprano

Dans *Porgy and Bess* de Gershwin ou dans *Dialogues des carmélites* de Poulenc, cette soprano capiteuse a très tôt démontré une souplesse d'adaptation musicale et vocale digne de la générosité naturelle de ses moyens. Pour toute une époque, elle aura été une Aida d'une enivrante sensualité. La langueur de la scène du Nil, quelle chanteuse l'a jamais traduite avec autant de frémissement ? L'*ut dolce* par lequel elle disparaît a-t-il jamais suscité pareil frisson ? Le fauvisme du timbre, ses moirures, la phrase lovée sur elle-même, l'abandon concourent à l'extase sonore et poétique. Mais l'artiste sait également servir Mozart avec tact, de Donna Anna à Pamina, comme elle sait interpréter les Verdi belcantistes avec

Copyrighted material

Philippe DULAC

• RETHBERG Elisabeth (1894-1976), soprano

Américaine de naissance, allemande de formation, cette wagnérienne « blonde » (Elisabeth, Elsa, Sieglinde, Eva) sut conquérir, grâce à ses Verdi, l'implacable Toscanini. Sans doute parce qu'à la redondance italienne elle préférait la linéarité instrumentale, à l'extraversion la pudeur insinuante. Son Amelia, dans le *Simon Boccanegra* légendaire de 1935 et 1939, demeure le témoignage le plus accompli de son art. Pareille fluidité de l'émission, pareil velouté du timbre joints à une telle égalité de ligne appartiennent à un passé révolu. Tous les rôles majeurs du compositeur italien auront trouvé, dans cette chanteuse à l'extrême sensibilité, un instrument de rêve. L'Europe saura la fêter, y compris Paris où elle affronta la Brünnhilde de *La Walkyrie* en 1930 avant Elisabeth et Aida. De trop rares disques témoignent assez mal de cet art si ardemment discret, tel le duo d'*Aida* qu'elle grava avec le ténor Lauri Volpi.

Jean CABOURG

• ROSVAENGE Helge (1897-1972), ténor

Hormis Tristan, Siegmund et Siegfried, Rosvaenge a presque tout chanté. Ténor universel, il possédait un répertoire allant de Mozart à Verdi, de l'opéra-comique à l'opérette viennoise, sans oublier Glinka, Puccini ou Richard Strauss. Dans son Danemark natal, il avait été ingénieur. Mais des études de chant lui révélèrent sa vocation et il débuta sur diverses scènes. Dès 1930, il était la vedette de l'Opéra d'État de Berlin, avant d'être, durant vingt ans, celle de Vienne. Il devint l'hôte régulier de Salzbourg, où il s'illustra en Tamino comme en Florestan, et de Bayreuth, où il incarna un Tristan légendaire. Sa carrière fut d'une longévité étonnante : à soixante-trois ans, il faisait ses débuts à New York et y obtenait un triomphe. Il possédait une voix d'un éclat, d'une énergie et d'une aisance exceptionnels. Son aigu magnifique lui permettait d'incarner les rôles redoutables de Calaf, de Bacchus, d'Arnold de *Guillaume Tell* ou de Huon d'*Obéron*. Il mettait dans chacune de ses interprétations une intensité dramatique hors du commun, qui n'excluait ni la poésie ni l'effusion lyrique. Son éventail de couleurs était prodigieux, et lui ouvrait aussi le monde du lied, dans lequel il laisse, notamment dans Wolf, des enregistrements historiques, à l'instar de son air du donjon dans *Fidelio* ou de sa *Flûte* avec Beecham.

Philippe DULAC

Copyrighted material

• RYSANEK Leonie (1926-1998), soprano

La facilité n'a jamais guidé cette artiste autrichienne, d'une résistance peu commune et d'une aura dramatique particulièrement intense. Elle avait humblement débuté en Agathe du *Freischütz* en 1949, mais se retrouvait à Bayreuth en Sieglinde, deux ans plus tard, pour la réouverture du festival. Par la suite, elle y sera tour à tour Elsa, Senta, Elisabeth, Kundry, jusque dans les années 1980. Elle avait fait entre-temps son entrée au Metropolitan en Lady Macbeth, rôle qu'elle gravera aux côtés du grand baryton Leonard Warren, sans pour autant délaisser Vienne et Salzbourg, ses ports d'attache naturels. Les admirateurs de Richard Strauss ont longtemps célébré ses incarnations de l'Impératrice (*La Femme sans ombre*), de Chrysothemis (*Elektra*) ou du rôle éponyme de *Salomé*. Une voix prenante la caractérisait, riche d'un medium ardent et d'un registre aigu généreux, constamment affrontée aux tessitures les plus éprouvantes que la cantatrice savait aborder avec un souci expressif transcendant les inévitables limites de la pure vocalité.

• SCHIPA Tito (1889-1965), ténor

Ce tenor *di grazia*, dont le foyer vocal était de ceux qui, par leur projection, emplissent les plus grandes salles, aura mérité, durant cinquante-cinq années, son qualificatif de « Prince des ténors ». Maître d'un souffle porteur d'infinies colorations, capable d'épouser la phrase musicale et les mots de Mozart aussi bien que ceux de Verdi, avec une élégance et une ardeur sans rivales, ce Werther de légende, cet Ernesto de *Don Pasquale* immortalisé par le disque, aura dispensé, en Europe comme outre-Atlantique, une leçon de style à tous égards exemplaire. Ses disques d'extraits d'opéras italiens ou français constituent des références stylistiques indispensables, par la facilité et le naturel aussi bien de l'émission que de l'expression. Schipa restera à jamais un modèle de souplesse et de pertinence musicales, défiant le temps et les modes.

Jean CABOURG

• SCHORR Friedrich (1888-1953), basse

Fils d'un cantor hongrois, il étudia le chant à Vienne. Après de modestes essais à Chicago, il débuta sur scène à Graz en 1912, dans le rôle de Wotan, qu'il devait chanter plus de trois cents fois. De là, il gagna Prague, puis Cologne. En 1923, après une tournée triomphale, le Metropolitan l'engage. Il devait y rester vingt ans, continuant de chanter aussi à Berlin jusqu'à ce que la montée du nazisme le conduise à quitter l'Allemagne. Assez vite, il se consacra exclusivement au répertoire germanique classique, romantique et contemporain. Il participa à la

Copyrighted material

création mondiale du *Doktor Faustus* de Busoni, à la création américaine de *Jonny spielt auf* (*Jonny mène la danse*) de Křenek et fut un mémorable Barak de *La Femme sans ombre*. Mais c'est dans Wagner qu'il donnait sa pleine mesure d'artiste. Il apportait à l'œuvre du compositeur allemand un lyrisme d'une expressivité rare, qui rompait avec le culte de la véhémence, voire de la vociférération. Grâce à l'intensité de sa voix, capable de donner une projection puissante à un simple murmure et dotée d'un aigu somptueux, grâce à son art souverain de la ligne, du phrasé et de la nuance, les personnages acquéraient une vie et une affectivité frémissantes. Sachs et surtout Wotan n'étaient plus des héros mythiques, mais seulement des hommes. À lui seul, Schorr a ouvert un nouveau et long chapitre de l'histoire du chant wagnérien.

Philippe DULAC

• SCHUMANN Elisabeth (1885-1952), soprano

Une voix aussi limpide ne pouvait que faire de Mozart son musicien d'élection. Protégée de Richard Strauss à l'Opéra de Vienne, elle interpréta la Sophie du *Chevalier à la rose* avec une délicatesse et une souplesse musicale infinies, dont le disque conserve heureusement la mémoire. Dans Mozart, elle jouera Susanna mais aussi Zerlina et bien sûr Blondine avec une liquidité vocale qui n'excluait en rien l'expression mutine, le piquant et la pétulance. N'avait-elle pas campé une diabolique Adèle dans *La Chauve-Souris* ? À Vienne, elle osa même se risquer dans Wagner, portant son Eva des *Maîtres chanteurs* vers des sommets de ferveur et de féminité. Londres la conviera pour d'inoubliables soirées mozartiennes, après les succès rencontrés à Salzbourg dès 1922. Avec la troupe de l'Opéra de Vienne, elle viendra à Paris peu après, ajoutant à son répertoire la Marzelline de *Fidelio* et Serpina de la *Serva padrona*. Le répertoire du lied, et singulièrement celui de Schubert, a trouvé en Elisabeth Schumann une interprète de rêve.

• SCHWARZKOPF Elisabeth (1915-2006), soprano

Après des études de piano, d'harmonie et de chant, la jeune alto, qui débuta à Berlin en 1938 en Fille-Fleur de *Parsifal*, devait, après son entrée à l'Opéra de Vienne en 1943, embrasser un répertoire dont la diversité ne laisse pas d'étonner. On y rencontre, pêle-mêle, Rosine, Constanze, Mimi, Gilda, Elvira de *Don Giovanni*, Susanna, Pamina, Violetta, Liù et Sophie du *Chevalier à la rose*. L'artiste s'emploiera à réduire la diversité de ses emplois et à concentrer un timbre originellement large pour en faire l'instrument d'une véritable cristallisation vocale. Dès 1947, sa rencontre avec Walter Legge, directeur artistique de la Columbia, allait infléchir sa carrière. Bien que

Copyrighted material

Huguenots aux côtés de Franco Corelli – à ceux de *contraltino* rossiniens qu'elle remit à l'honneur – Cenerentola, Rosine, Isabella –, des *mezzo* verdiens dans leur quasi-totalité aux figures mozartiennes les plus diverses, sans oublier Donizetti – Léonore de Guzman dans *La Favorite*, Jane Seymour dans *Anna Bolena* –, l'Adalgise de *Norma*, la Princesse de Bouillon d'*Adrienne Lecouvreur* ou Laura de *La Gioconda* : la « Simionato » aura tout chanté, dans le monde entier, et souvent mieux que quiconque. Il lui aura fallu, pour ce faire, allier à une voix généreuse au coloris soutenu une agilité et un abattage scénique de grande dame. Un abattage qui faisait de celle qui chanta, dès 1949, aux côtés de Maria Callas à Mexico une partenaire d'un incomparable relief scénique et musical. On rappellera en outre sa participation à de multiples reprises d'opéras délaissés : *Gli Orazi* de Cimarosa, par exemple, ou bien encore *La Pietra del Paragone*, *Tancrède* et *Le Comte Ory* de Rossini. Giulietta Simionato a ainsi su faire aller de pair éclectisme et exigence.

• STEBER Eleanor (1914-1990), soprano

Cette artiste américaine ne se voit pas toujours reconnaître la place éminente qu'elle occupe dans le panorama lyrique de notre temps. Un quart de siècle de carrière au Metropolitan, quelque trente-cinq rôles de premier plan, une brillante activité de récitaliste ont pourtant fourni d'innombrables preuves de son exceptionnel talent. Éclectique au meilleur sens du terme, cette femme volontaire et radieuse aura servi avec le même ascendant musical Mozart et Wagner, Verdi et Bizet, Puccini et Strauss. Du compositeur de *La Flûte enchantée*, de *Don Giovanni* et de *Così fan tutte*, elle aura épousé les nuances infinies que lui dévoilait son mentor Bruno Walter. On ne négligera pas pour autant de splendides Puccini ni une *Louise* (Charpentier) parmi les plus enivrantes.

• STRACCIARI Riccardo (1875-1955), baryton

Une intégrale de *Rigoletto*, un peu tardivement enregistrée, permet de se faire une assez juste idée de la stature et de la parfaite maîtrise technique qui caractérisèrent ce grand modèle du chant italien. Son bronze malléable n'est pas l'effet d'un sombrage artificiel. Le mordant inné, la richesse des harmoniques et la pertinence du phrasé de Stracciari lui confèrent une expression noble autant qu'une expansion généreuse. Il n'a pas besoin de s'inventer une voix pour Verdi, il est le baryton-Verdi au sens le plus vrai du terme. Durant cinquante années consécutives, Stracciari démontrera en Europe comme aux Amériques son indiscutable prééminence. Outre les opéras du compositeur d'*Aida*, il s'illustrera également dans l'opéra vériste tout comme dans le bel canto rossinien, interprétant notamment plus de mille fois le rôle de Figaro. À partir de 1940, à Rome, le pédagogue qu'il était devenu fit bénéficier de son

Copyrighted material

centaines de disques et les films qu'il a laissés maintiennent toujours vivante sa légende.

Philippe DULAC

• TEBALDI Renata (1922-2004), soprano

Choisie par Toscanini pour le concert de réouverture de la Scala de Milan en 1946, Renata Tebaldi allait cultiver la demi-teinte diaphane et le chant lyrique le plus pur en un temps où la mode était au chant dramatique. Vedette féminine du théâtre milanais jusqu'en 1960, fêtée dans les principaux théâtres d'Italie comme à Londres ou à Paris, la plus belle voix italienne de l'époque conquit le Metropolitan, qui devait l'inviter régulièrement de 1955 à 1973. L'ampleur de ses moyens, leur transparence dorée faisaient merveille dans les rôles du XIX^e^ siècle tardif. Son Verdi était celui de *La Forza del destino*, d'*Aida*, d'*Otello*, son répertoire de prédilection englobant le Puccini de *La Bohême*, de *Tosca* ou de *Madame Butterfly* ainsi que la jeune école italienne (*Mefistofele*, *La Wally*, *Andrea Chénier*). L'expression restait convenue, mais la beauté intrinsèque de sa voix valait à la cantatrice l'admiration indéfectible d'un public conquis par un chant spontané d'une admirable projection. Une voix *angelicata*, dont la luminosité et la pulpe sonore auront permis de purifier le chant verdien des scories de l'expressionnisme.

Jean CABOURG

• THILL Georges (1897-1984), ténor

Thill aura été le plus grand ténor français du XX^e^ siècle. Il réunissait un ensemble de qualités exceptionnelles, et d'abord une technique impeccable, apprise auprès du grand De Lucia. C'est vers l'opéra français que le vouaient naturellement sa noblesse de ton et sa diction exemplaire. Il y chanta quasiment tout, de Lully à Bizet, de Gluck à Massenet, créant de nombreux ouvrages et triomphant de rôles redoutables – Raoul des *Huguenots*, Arnold de *Guillaume Tell* – par sa vaillance et son aigu splendide. Ce n'était là qu'une partie de son répertoire qui comptait une cinquantaine de rôles. Il s'illustra dans l'opéra vériste et dans Puccini, tout en s'imposant comme l'un des meilleurs ténors wagnériens de son temps. Sillonnant la province et les colonies françaises, gravant de nombreux disques, il sut s'attirer les faveurs du public, qui adorait ce jeune premier, amateur de bolides et vedette de trois films, dont *Chansons de Paris*. Il fut un artiste généreux et sensible, d'un timbre et d'un phrasé princiers, capable d'éclats rayonnants et de subtiles demi-teintes, comme en témoigne son impérissable interprétation de Werther.

Copyrighted material

d'Amneris ou bien encore d'Eboli, qu'elle campe avec aplomb, sa projection vocale et sa présence propres à enflammer le théâtre le démontrent éloquemment. Dotée comme sa rivale, Grace Bumbry, d'une voix ample mais flexible de *falcon* (soprano dramatique grave), elle osera à son tour une troublante Lady Macbeth et affrontera sur les plus grandes scènes les sopranos dramatiques, néo-classiques ou romantiques. Paris se souvient ainsi de sa Médée de Cherubini autant que de son Iphigénie ou de son Alceste gluckiste, transcendées par une fulgurante présence dramatique, une diction souveraine et une beauté sculpturale.

• VICHNEVSKAÏA Galina (1926-), soprano

Chanteuse russe emblématique, Vichnevskaïa fit ses débuts dans sa ville natale de Leningrad avant d'entrer au Bolchoï de Moscou en 1952. Elle y occupera durant vingt-deux ans le premier plan dans le répertoire national (*Eugène Onéguine*, *La Dame de pique*, *Guerre et Paix*), mais jouera également dans *Fidelio* ou dans *Madame Butterfly*. Sa notoriété s'étendra ensuite, par-delà les pays de l'Est, à l'Europe occidentale et aux États-Unis. De Londres à New York, de Milan à Paris, de Vienne à San Francisco, elle offrira ainsi ses héroïnes russes et italiennes. Sa voix dramatique de soprano *lirico-spinto* étant naturellement faite pour *Tosca*, elle marquera le rôle éponyme de son tempérament volcanique, fût-ce au prix d'une agressivité vocale non exempte de duretés. Le concert, la mise en scène et l'écriture fourniront d'autres supports à sa force d'expression. Enregistrées, les aspérités de sa voix participent de cette émotion débridée et incandescente qui l'habite, portée par le tempérament musical d'exception de Mstislav Rostropovitch, son mari.

Jean CABOURG

• VICKERS Jon (1926-), ténor

Plus qu'un chanteur, Vickers a été un tragédien lyrique d'une puissance d'interprétation hors du commun. Après avoir pratiqué le chant en amateur, il entame tardivement des études musicales et fait ses débuts en 1954 sur les scènes canadiennes. En 1958, son interprétation d'Énée dans *Les Troyens*, à Covent Garden, le révèle au monde entier. Désormais, il incarne les plus grands rôles de ténor dramatique ou héroïque : Siegmund puis Parsifal à Bayreuth, Don Carlo, Radamès, Florestan ou Samson. Assez vite, sa voix, d'un timbre très particulier, perd de son étendue et de son homogénéité. Mais, appauvrie, comme érodée, elle amplifie la force émotive que Vickers déploie dans l'incarnation de ses personnages. Privilégiant les rôles d'écorchés ou de victimes conduites à la mort ou à la folie vers lesquels le portent ses interrogations spirituelles, il s'y projette avec un engagement total. De Tristan, d'Otello ou de Peter Grimes, il fait

Copyrighted material

entendre les moments d'accablement ou de révolte et en restitue l'implacable décomposition, avec une intensité dramatique qui fait date.

• VÖLKER Franz (1899-1965), ténor

Un des ténors germaniques les plus complets et les plus attachants. Caissier dans une banque, il avait appris le chant en autodidacte. Se présentant à un concours amateur, il subjugue l'auditoire par ses dons exceptionnels et Clemens Krauss l'engage à Francfort. Après seulement une année de perfectionnement technique, il n'hésite pas à y débuter dans un rôle aussi périlleux que celui de Florestan. De là, il suit Krauss à Vienne, avant de devenir la vedette de Berlin. Dès 1931, Salzbourg l'accueille. Il s'y montre un mozartien hors pair en même temps qu'un ténor dramatique capable d'affronter les rôles les plus éprouvants : Huon d'*Obéron*, l'Empereur de *La Femme sans ombre*, Ménélas d'*Hélène l'Égyptienne*. En 1933, il s'impose aussi à Bayreuth où il est Siegmund, Walther et surtout Lohengrin, rôle qui lui vaut la gloire, et auquel il prête une poésie mâle et douloureuse incomparable. Mais il excellait tout autant dans l'opéra verdien et fut un très grand Otello. Völker possédait bien l'éclat et la vaillance du *Heldentenor* (ténor héroïque), mais pas son caractère surhumain. Son timbre avait quelque chose d'à la fois sensuel et vulnérable. La pureté de son style et de son phrasé, son lyrisme charmeur lui permirent d'être aussi un magnifique interprète de lieder et d'opérettes viennoises.

Philippe DULAC

Copyrighted material

Glossaire

A CAPPELLA ou A CAPELLA. À l'origine, ce terme désigne une pièce religieuse polyphonique chantée dans les églises « comme à la chapelle ». À partir du XIX^e^ siècle, chanter « a cappella » signifie chanter sans accompagnement instrumental.

ALTO : voir **CONTRALTO.**

ARIA. Mot italien qui signifie « air ». Désigne une mélodie vocale accompagnée par l'orchestre et chantée par un soliste. D'origine religieuse, l'aria a pris place dans l'opéra dès sa naissance (*L'Orfeo* de Claudio Monteverdi), mais on peut également le rencontrer dans une cantate ou un oratorio. C'est un chant beaucoup plus ample que le récitatif ou que l'arioso, et qui exprime les sentiments d'un personnage à un moment intense. L'aria peut revêtir différentes formes : la forme ABA' ou aria da capo, la forme rondo avec alternance de couplets et de refrains, la forme strophique où tous les couplets sont écrits sur la même musique. Symbolisant le triomphe de la virtuosité, l'aria eut une part primordiale dans l'avènement du bel canto.

ARIA DA CAPO. « Da capo » signifie en italien « au début ». Ce principe de l'aria da capo apparaît en 1642 dans *Le Couronnement de Poppée* de Claudio Monteverdi. Il se construit selon le schéma ABA' ; la dernière partie, A', est la reprise ornée et variée de la première : elle a pour but de mettre en valeur la virtuosité du chanteur.

ARIETTE. Ce terme, qui est le diminutif d'aria, désigne une pièce vocale de petite dimension, de forme strophique et de style léger, proche de la chanson. L'ariette s'est beaucoup développée dans l'opéra-comique vers le milieu du XVIII^e^ siècle.

ARIOSO. Mot italien qui signifie « à la façon d'une aria ». L'arioso est une forme vocale assez mal définie, de caractère dramatique, intermédiaire entre l'air et le récitatif. Il s'agit tantôt d'une courte phrase mélodique qui s'insère dans un récitatif, tantôt (comme c'était déjà le cas dans *L'Orfeo* de Monteverdi) d'un morceau très développé qui précède généralement l'aria. Toujours mesuré, l'arioso n'a pas de structure propre. Il intervient à un moment pathétique qui exige une déclamation expressive. En instaurant la mélodie continue, Wagner remit cette performance vocale à l'honneur.

Copyrighted material

ATONALITÉ ou ATONALISME. Du grec « a » (sans) et « tonos » (ton), l'atonalité se pose en négation du système tonal sur lequel reposait la musique occidentale jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle. Elle abolit toute hiérarchie des degrés de l'échelle chromatique. Les douze tons deviennent équivalents.

BARYTON. Du grec « barus » (lourd) et « tonos » (ton). Catégorie vocale masculine dont la tessiture est intermédiaire entre le ténor et la basse. On distingue plusieurs types de barytons :

– le BARYTON proprement dit. C'est la voix d'homme la plus répandue. Relativement restreinte en tessiture et en volume, elle permet les compositions les plus diverses. Rôles types : le comte Almaviva dans *Les Noces de Figaro* de Mozart, Wolfram dans *Tannhaüser* de Wagner, le rôle-titre de *Wozzeck* d'Alban Berg.

– le BARYTON BASSE. Le baryton basse possède de grandes possibilités sur toute la longueur de sa tessiture. La voix est ample, ronde et souple, des basses jusqu'aux aigus. Rôles types : Figaro dans *Les Noces de Figaro* de Mozart, Wotan dans *La Tétralogie* de Wagner, le rôle-titre de *Boris Godounov* de Moussorgski.

– **le BARYTON D'OPÉRA ou BARYTON VERDI.** Le baryton Verdi possède une voix ample, sonore et très puissante. Dans le registre grave, elle est extrêmement sombre et peut faire penser à une basse. Dans l'aigu, elle est éclatante. Cette voix a de grandes possibilités dans tous les registres. Rôles types : chez Verdi le rôle-titre de *Simon Boccanegra* et de *Rigoletto*, Iago dans *Otello*, Posa dans *Don Carlo*, Scarpia dans *Tosca* de Puccini.

– le BARYTON LYRIQUE. La voix du baryton lyrique est ronde et agile dans l'aigu. Son ampleur est plutôt moyenne mais il peut effectuer facilement des vocalises. Rôles types : Lescaut dans *Manon* de Massenet, Valentin dans *Faust* de Gounod.

BASSE. Catégorie vocale masculine qui s'applique à la voix la plus grave. On distingue plusieurs types de basses :

– la BASSE CHANTANTE. La voix de la basse chantante est très proche de celle du baryton basse. Mais le timbre est plus pointu, plus métallique et moins rond. Rôles types : Basile dans *Le Barbier de Séville* de Rossini, Philippe II dans *Don Carlo* de Verdi, Méphisto dans *Faust* de Gounod.

– la BASSE BOUFFE. Voix d'un timbre particulier qui doit faire

Copyrighted material

montre de beaucoup d'agilité dans des emplois fortement caractérisés et souvent comiques. L'opéra bouffe italien fait souvent appel à ce type de voix. Rôles types : Osmin dans *L'Enlèvement au sérail* de Mozart, Bartholo dans *Le Barbier de Séville* de Rossini.

– la BASSE PROFONDE. Voix ample et sombre dans les registres grave et médium, assez éclatante et claire dans le registre le plus aigu. Rôle type : Sarastro dans *La Flûte enchantée* de Mozart, Pimène dans *Boris Godounov* de Moussorgski, Hagen dans *La Tétralogie* de Wagner.

BASSE CONTINUE ou CONTINUO. Partie de basse confiée à un instrument polyphonique (clavecin, orgue, luth, guitare, théorbe...) ou à un ensemble d'instruments, par exemple un clavecin et un violoncelle. La basse continue naît à la fin du XVI^e^ siècle. Elle présente des accords chiffrés, ce qui donne à l'interprète une liberté de reconstitution, d'interprétation (il peut par exemple choisir de les jouer en les plaquant ou en les arpégeant) et d'enchaînement de ces accords.

BEL CANTO. Expression italienne qui signifie « beau chant ». Du XVII^e^ au XIX^e^ siècle, le bel canto désigne l'ensemble de la technique de l'art vocal classique italien, qui préférait à la clarté du sens des paroles la virtuosité et la plénitude du chant, le phrasé, la prouesse des vocalises, l'expression dramatique ou comique du sonore (P.-P. Lacas). Le bel canto proprement dit prend fin avec Rossini. Avec Bellini et Donizetti, on assiste à la naissance d'un nouveau ou second bel canto, s'attachant surtout à traduire des émotions et des sentiments.

BRINDISI. Terme qui vient de l'italien « brindare », porter un toast. Chanson à boire que l'on trouve fréquemment dans les opéras italiens du XIX^e^ siècle et notamment *La Traviata* de Verdi.

CABALETTE ou CABALETTA. À l'origine, la cabalette est un air simple et bref. Au XIX^e^ siècle, c'est devenu un air brillant, orné et très virtuose.

CADENCE. De l'italien « cadere » qui signifie « tomber », la cadence est un enchaînement d'accords qui marque un repos, un arrêt ou une conclusion dans le déroulement d'une phrase musicale. La cadence a également une fonction dynamique, celle de préparer et de renforcer l'entrée du puissant tutti final. Elle est un moment de libre improvisation du soliste qui déploie toute sa virtuosité.

CANTATE. Signifie littéralement « œuvre chantée » par opposition à sonate, « œuvre sonnée ». La cantate apparaît au début du XVII^e^ siècle.

Copyrighted material

CONTRALTO. Catégorie la plus grave parmi les voix féminines. Une véritable voix de contralto est large et sombre sur toute la tessiture. Rares sont les chanteuses qui ont une puissance assez grande pour l'opéra. Il arrive assez fréquemment que des mezzo-sopranos prennent le rôle d'une contralto. Pour obtenir le même résultat qu'une véritable contralto, elles assombrissent leur voix dans le registre aigu et n'arrivent généralement pas à se projeter au-dessus de l'orchestre pour se faire entendre. Rôles types : Marfa dans *Khovanchtchina* de Moussorgski ; Brangäne dans *Tristan et Isolde* de Wagner ; Ulrica dans *Un Bal masqué* de Verdi ; Clytemnestre dans *Elektra* de Richard Strauss.

CONTREPOINT. Du latin « punctus contra punctus », « note contre note », le contrepoint a pour principe la superposition de lignes mélodiques différentes, jouées simultanément. Il apparaît à la fin du Moyen Âge. Son procédé d'écriture privilégie la mélodie. La musique contrapuntique est « horizontale » et favorise l'écoute des différentes voix séparées plutôt que celle de leurs effets combinés verticalement.

DRAMMA GIOCOSO. Littéralement « drame joyeux ». C'est ainsi que Mozart qualifia son opéra *Don Giovanni*, où comique et tragique coexistent. Plusieurs opéras de Haydn s'inscrivent également dans cette catégorie.

DUO. En chant, le duo est la réunion de deux voix solistes. Il peut revêtir des formes différentes. Il peut être un simple dialogue dans lequel les voix chantent séparément sans jamais se réunir. Mais sa forme la plus connue est le duo d'amour, généralement entre une soprano et un ténor, dans lequel les voix chantent séparément puis finissent par s'unir.

ENSEMBLE. Désigne la réunion de plusieurs voix solistes, qui chantent en même temps mais sur un texte et une mélodie différents. Les ensembles se situent généralement à la fin d'un acte et constituent un finale. Il peut s'agir d'un trio vocal (les masques dans *Don Giovanni* de Mozart), d'un quatuor (troisième acte de *Rigoletto* de Verdi), d'un quintette (troisième acte des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner), d'un sextuor (deuxième acte de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti).

ÉTENDUE. L'étendue est l'ensemble des notes qui peuvent être émises par une voix. À la différence de la tessiture, elle comprend toutes les notes extrêmes qui sont chantées mais qui peuvent être difficiles à atteindre ou à répéter sans fatigue. À l'intérieur même de chaque tessiture, on distingue différents registres (grave, médium, haut médium, aigu). La première quarte correspond au grave, la première quinte au médium, la deuxième quarte au haut médium et la deuxième quinte à

Copyrighted material

Il Prigionier superbo (1733). *La Servante Maîtresse* devint un ouvrage autonome et le modèle d'un genre nouveau : l'opera buffa.

LAMENTO. Il s'agit d'un air à caractère tragique (le mot veut dire lamentation, plainte), fréquent dans les opéras italiens du XVII^e^ siècle et chanté le plus souvent par un personnage féminin. L'exemple le plus célèbre est le *Lamento d'Ariane* à cinq voix, seule page qui subsiste d'un opéra composé par Monteverdi en 1608 (J. Bersani).

LEITMOTIV. Mot allemand qui signifie « motif conducteur ». Le leitmotiv est une cellule musicale investie d'un sens particulier et qui revient plusieurs fois au cours de l'œuvre. Il peut être descriptif (une épée par exemple), philosophique (la délivrance par la mort, la transfiguration dans l'amour), émotionnel (le désir, l'ardeur). Du point de vue purement musical, il peut être une simple structure mélodique, un simple accord. Au cours de l'œuvre, il subit généralement des modifications, des variantes, qui servent à traduire l'évolution psychologique des personnages tout comme l'évolution du drame. Le leitmotiv est surtout associé aux œuvres de Wagner, où il joue un rôle essentiel, notamment dans *La Tétralogie*, même si le compositeur emploie plutôt les termes de « motif principal » ou de « motif thématique ».

LIBRETTISTE. Auteur d'un livret.

LIVRET. De l'italien « libretto » qui signifie « petit livre ». Le livret d'opéra est en vers ou en prose. Il peut être l'adaptation d'une pièce de théâtre, d'un roman ou encore de récits mythiques, historiques ou légendaires, mais il peut également avoir été inventé. Au XVIII^e^ siècle, les livrets sont souvent écrits par des auteurs spécialisés dans ce genre. Par la suite, ils firent l'objet de collaborations souvent très étroites entre les auteurs et les compositeurs (Da Ponte et Mozart, Boïto et Verdi). Au XIX^e^ siècle, plusieurs grands compositeurs écrivirent eux-mêmes les livrets de leurs opéras (Berlioz, Moussorgski, Wagner).

MADRIGALISME : voir **FIGURALISME.**

MASQUE ou MASK. Né en Angleterre au début du XVI^e^ siècle à la cour d'Henri VIII, le masque s'épanouit sous Jacques I^er^ (1566-1625) ; il constitue alors une sorte de spectacle total où la musique est reine, tandis que le dialogue, savamment entremêlé de chansons, est maintes fois interrompu par l'intervention de diverses danses, le tout étant réglé par une mise en scène fastueuse où les machines tiennent une place de premier plan (J. Michon).

Copyrighted material

MÉLODIE CONTINUE. Principe de continuité instauré par Wagner, qui s'oppose à la division en numéros. La mélodie continue intègre le texte chanté dans la texture orchestrale ; tous deux sont désormais indissociables et avancent au rythme de l'action.

MEZZO-SOPRANO. Catégorie vocale féminine qui s'applique au registre moyen des voix de femmes situé entre la soprano et l'alto. Ce n'est pas tant la tessiture qui différencie la mezzo-soprano de la soprano dramatique que le fait que la mezzo possède un timbre plus ample et plus sombre sur toute sa tessiture, y compris dans les notes extrêmes. On distingue :

– le MEZZO-SOPRANO LÉGER. C'est une voix claire et agile malgré son épaisseur. Rôles types : Dorabella dans *Così fan tutte* de Mozart, Rosina dans *Le Barbier de Séville* de Rossini.

– le MEZZO-SOPRANO DRAMATIQUE. C'est une voix plus ample et plus sombre que celle du mezzo soprano léger. Rôles types : le rôle-titre de *Carmen* de Bizet, Dalila dans *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns, Azucena dans *Le Trouvère* de Verdi, Kundry dans *Parsifal* de Wagner.

MODULATION. La modulation est l'art de passer d'une tonalité à une autre dans une même pièce ou un même mouvement musical. Elle peut faire évoluer une œuvre d'une tonalité majeure à une tonalité mineure.

MONODRAME. Drame à un seul personnage. Exemple : *Erwartung* (*L'Attente*) de Schoenberg, *La Voix humaine* de Poulenc.

MONODIE. Du grec « monos » (seul) et « odos » (chant), la monodie n'utilise que des sons successifs (et non simultanés comme en polyphonie). Elle est un chant à une seule voix, accompagnée ou non.

NUMÉROS. Jusqu'au XIX^e^ siècle, l'opéra se construit en numéros, c'est-à-dire se divise en morceaux séparés : airs, duos, ensembles. Ces numéros sont reliés par des récitatifs.

OPÉRA-BALLADE. La ballade vient de l'italien « ballare » (danser). Au Moyen Âge, c'était une chanson à danser. Au XVIII^e^ siècle, le genre s'est beaucoup développé jusqu'à former une sorte d'opéra, l'opéra-ballade, que l'on trouve en Angleterre et en Allemagne à l'époque romantique. Tout en utilisant des formes musicales raffinées, l'opéra-ballade a toujours gardé un fond populaire. *L'Opéra de quat'sous* de Kurt Weill s'inspire de l'opéra-ballade anglais.

Copyrighted material

OPERA-BALLET. L'opéra-ballet fut un spectacle lyrique très en vogue dans la première moitié du XVIII^e siècle, essentiellement en France. C'est un divertissement entièrement en musique qui accorde une place de choix à la danse, mais aussi à la décoration et aux costumes. Il fut illustré par Campra et surtout par Rameau (*Les Indes galantes*).

OPERA BUFFA. Mot italien qui signifie « opéra bouffe ». Œuvre dramatique de caractère léger qui fait alterner le parlé et le chanté, et dont l'action, en général divertissante, met en scène des personnages populaires. L'opéra bouffe apparaît à Naples, au début du XVIII^e siècle, en réaction à l'opera seria. Au départ, il n'est pas un genre à part mais un intermède parodique que l'on joue entre deux actes, puis, peu à peu, il devient autonome. Il se distingue de l'opera seria par ses moyens, souvent modestes, et ses sujets, inspirés du monde bourgeois ou populaire et non plus de la mythologie. *La Servante maîtresse* (1733) de Pergolèse est l'un des premiers opéras bouffes. Mozart a conduit ce genre à son apogée avec *Les Noces de Figaro* (1786) et *Così fan tutte* (1790).

OPÉRA-COMIQUE. Le vocabulaire français étant le seul à avoir adopté l'expression « opéra-comique » pour désigner une forme de théâtre lyrique où les dialogues parlés alternent avec les scènes chantées, ce terme devrait s'appliquer à des œuvres aussi différentes que *Fidelio* de Beethoven et *Carmen* de Bizet. En fait, la grande période de l'opéra-comique français proprement dit est la seconde moitié du XVIII^e siècle et le premier tiers du XIX^e. L'une de ses origines est la comédie mêlée de chants (opéra-comique en vaudevilles) qu'à partir de 1715 présentent le théâtre de la Foire et son rival, le Nouveau Théâtre italien (M. Vignal).

OPERA SERIA. Mot italien qui signifie « opéra sérieux ». L'opera seria est un drame lyrique composé de récitatifs, d'airs et d'ensembles dont le livret, inspiré de la mythologie gréco-romaine, est en général tragique. Né à Naples au début du XVIII^e siècle, il est issu de l'opéra vénitien. Au départ, l'opera seria était formé d'une succession de récitatifs et d'arias da capo destinés à mettre en valeur la voix du virtuose au détriment de la cohérence de l'intrigue. Attaqué, critiqué, ridiculisé, parodié dans des représentations de théâtre ou de commedia dell'arte, il fut réformé par Algarotti qui, dans son *Essai sur l'opéra*, proposa certaines modifications afin de redonner un sens à ce genre. Mais Algarotti ne fut pas le seul. Dans toute l'Europe, des théoriciens se sont préoccupés de conserver un genre sérieux capable de résister à la concurrence de l'opera buffa. Le librettiste le plus célèbre d'opera seria fut l'écrivain Métastase, qui fixa des règles très strictes à ce genre : pas de scène ni de personnage comiques, simplification de l'action par la suppression des développements inutiles, fin morale. *Mithridate* (1770),

Copyrighted material

Idoménée (1781), *La Clémence de Titus* (1791) de Mozart figurent parmi les opera seria les plus importants.

OPÉRETTE. Contrairement à une opinion répandue, l'opérette n'est nullement une « descendante » de l'opéra. C'est apparemment à l'Italie que nous devons cette confusion : dès la naissance de l'opéra dans ce pays, on avait coutume, pour délasser les spectateurs, de donner en guise d'entractes des intermezzi comiques qui n'avaient rien à voir avec l'œuvre jouée. Par la suite, on a extrait ces intermezzi, on les a réunis, et c'est ainsi que l'opera buffa prit naissance au sein de l'opera seria, mais s'en détacha très vite pour former un genre à part. Rien de tel ne peut être dit à propos de l'opérette, qui, loin d'être issue de l'opéra, a constitué, à l'origine, une réaction populaire contre l'opéra (S. Février).

ORATORIO. Le terme d'oratorio vient du mot « oratoire », lieu de prière attenant à une église. L'oratorio est une œuvre religieuse pour solistes, chœur et orchestre. Ce genre est né avec le baroque pour donner un caractère attractif aux exercices spirituels. Comme l'opéra, il comprend des récitatifs, des airs, des duos, des trios, des chœurs, mais l'orchestre y joue un rôle plus important. Un oratorio n'est pas destiné à être représenté scéniquement. À l'origine, au début du XVI^e^ siècle, ses sujets sont exclusivement religieux. Cependant, deux siècles plus tard, l'oratorio profane se développe.

OUVERTURE. Pièce symphonique qui sert d'introduction à une œuvre d'une grande dimension (oratorio, ballet, opéra). Au départ, l'ouverture était purement fonctionnelle : elle était comme un signal pour indiquer aux spectateurs de prendre place et n'avait généralement aucun rapport avec l'opéra qu'elle précédait. Dans *L'Orfeo* de Monteverdi, c'est une simple toccata de trombones et d'orgue. Mais peu à peu, l'ouverture de l'opéra gagne en importance et comporte tous les thèmes qui vont constituer la structure et l'argument de l'œuvre. Au XVII^e^ siècle, en France, Lully en élabore et en fixe les règles : elle comporte désormais trois mouvements, lent, vif, lent. Scarlatti en fait de même en Italie (vif, lent, vif). À la fin du XVIII^e^ siècle, Gluck et Mozart l'intègrent dans l'opéra. Au siècle suivant, à l'époque romantique, l'ouverture se présente comme une sorte de raccourci, de résumé de l'action (*Le Freischütz* de Weber). Mais elle peut également servir à installer l'atmosphère du drame (le prélude de *Tristan et Isolde* de Wagner).

PARLANDO. Mot italien qui signifie « en parlant ». Le parlando désigne un style de chant qui imite le langage parlé.

PASTICCIO. C'est à l'occasion d'un faux de Raphaël, vendu au cardinal Montalto, que fut créé le mot pastiche (« pasticcio »), qui, au

Copyrighted material

sens premier, veut dire « mauvais pâté ». Dans son acception musicale, le terme désigne, au XVIIIe siècle, un opéra fabriqué de fragments d'autres œuvres, du même compositeur ou de compositeurs différents (J. Bersani).

PASTORALE. Du latin « pastor » qui signifie « pâtre ». La pastorale est un opéra, ou une partie d'un opéra, qui met en scène des bergers de manière généralement peu réaliste.

POLYPHONIE. Du grec « polys » (plusieurs) et « phônê » (son), la polyphonie est un procédé qui consiste à superposer plusieurs lignes mélodiques.

PRÉLUDE. D'une façon générale, en musique, le terme de « prélude » désigne un mouvement autonome (par opposition à l'introduction, théoriquement rattachée à ce qui suit) servant à introduire le corps principal de l'œuvre, voire une autre œuvre ou un groupe d'œuvres sans rapport direct avec lui (brèves interventions d'orgue avant les diverses parties de la messe). Chez Bach, les *Suites anglaises* pour clavecin se distinguent des *Suites françaises* par la présence d'un prélude avant les danses proprement dites. Par extension, le prélude est une forme musicale introduisant une fugue, une cantate, un opéra, ce qui rend le terme plus ou moins synonyme d'introduction ou d'ouverture (M. Vignal).

PROLOGUE. Dans la tragédie grecque, le prologue désignait la partie de la pièce qui précédait l'entrée du chœur. Le sujet de l'œuvre n'y était pas seulement présenté mais souvent raconté dans son entier. L'opéra italien, jusque dans le dernier quart du XVIIe siècle, ne se conçoit pas sans un prologue : de nature allégorique ou mythologique, il peut annoncer le thème ou la tonalité de l'œuvre, mais tout aussi bien vanter les mérites du souverain, ou célébrer tel événement de circonstance. Lully et Quinault reprendront cette tradition, qui se perdra vers le milieu du XVIIIe siècle. Certains opéras du XIXe puis du XXe siècle renoueront avec elle, mais beaucoup plus librement. C'est ainsi que Verdi dans *Attila*, Moussorgski dans *Boris Godounov*, Britten dans *Peter Grimes* conçoivent le prologue non plus comme une introduction mais comme un véritable acte préliminaire – un opéra avant l'opéra (J. Bersani).

RAPPRESENTATIVO (STILE). Ce style met en valeur la recherche de l'expressivité et les sentiments des personnages. Le *stile rappresentativo* est né à Florence, à la fin du XVIe siècle, autour du comte Giovanni di Bardi et d'un cénacle d'artistes (écrivains, poètes, musiciens) qui s'interrogeaient sur les moyens de renforcer l'expression du mot. En musique, la monodie et la mélodie déclamatoire étaient les fondements de ce style.

Copyrighted material

SPIELOPER. Terme allemand qui désigne au XIX^e^ siècle une sorte d'opéra-comique avec des dialogues parlés et des récitatifs chantés.

SPRECHGESANG. Littéralement « parlé-chanté ». Nouveau style de chant à mi-chemin entre le parlé et le chanté. Les sons sont traités en hauteur relative, c'est-à-dire seulement suggérée. En revanche, le rythme est noté avec précision. Inventé par Schoenberg, ce style de déclamation vocale est utilisé pour la première fois dans *Le Pierrot lunaire.*

TÉNOR. Catégorie vocale masculine qui s'applique au registre le plus aigu. On distingue plusieurs types de ténors :

– le TÉNOR LYRIQUE. Il possède pratiquement la même tessiture que celle du ténor lyrique léger mais la voix est plus ronde et plus ample sur toute la tessiture. Les aigus sont plus puissants. Rôles types : Max dans le *Freischütz* de Weber, Alfredo dans *La Traviata* de Verdi, le Duc dans *Rigoletto* de Verdi, le rôle-titre de *Werther* de Massenet.

– le TÉNOR LYRIQUE LÉGER. La voix du ténor lyrique léger est extrêmement souple et agile mais son registre grave manque d'ampleur. Dans les aigus, la voix est très claire mais moins puissante que celle du ténor lyrique. Rôles types : Nadir dans *Les Pêcheurs de perles* de Bizet, Ferrando dans *Così fan tutte* de Mozart.

– le TÉNOR DRAMATIQUE. Le ténor lyrique dramatique est également appelé « lirico spirito » en italien. La voix est plus ample et plus sombre dans les graves que celle du ténor lyrique mais il possède des aigus beaucoup plus éclatants. Rôles types : Radamès dans *Aida* de Verdi, Arnold dans *Guillaume Tell* de Rossini, Enée dans *Les Troyens* de Berlioz, les rôles-titres de *Lohengrin* et de *Parsifal* de Wagner.

– le TÉNOR HÉROÏQUE ou HELDENTENOR. Voix puissante, au medium sonore, mais l'aigu, quoiqu'éclatant, est plus réduit que celui du ténor dramatique. Rôles types : Siegfried et Siegmund dans *La Tétralogie* de Wagner, le rôle-titre d'*Othello* de Verdi, Bacchus dans *Ariane à Naxos* de Richard Strauss.

TESSITURE. Le mot tessiture vient de l'italien « tessitura » qui signifie « trame ». On appelle ainsi l'ensemble des notes chantées par une voix et qui peuvent se faire entendre aisément. Ces notes doivent pouvoir être tenues sans fatigue par le chanteur sur n'importe quelle voyelle ou syllabe. Il s'agit du registre vocal dans lequel un interprète est le plus à l'aise.

TIMBRE. Le timbre d'une voix est une qualité qui permet de

Copyrighted material

distinguer un son d'un autre de même hauteur et de même intensité. Il dépend de la morphologie personnelle, du travail que l'on peut effectuer sur la voix, et varie également en fonction de l'âge et de l'état de santé général du chanteur.

TRAGÉDIE LYRIQUE. Cette forme d'opéra, qui apparaît dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle en France, d'abord sous le terme de « tragédie en musique », associe la déclamation tragique, la danse et la musique. Cette synthèse originale du ballet de cour et de la tragédie classique, élaborée par Quinault et Lully, est restée en France un genre lyrique majeur jusqu'au milieu du XVIII^e^ siècle.

TRÉMOLO. Répétition rapide d'une même note produisant un effet de tremblement.

VÉRISME. Le terme « vérisme », qui s'était imposé pour désigner un mouvement littéraire italien réuni autour de Giovanni Verga, en vint, par extension, à s'appliquer à un style de théâtre musical, également d'origine italienne, qui s'est inspiré de son esprit et de son esthétique, à la fois en réaction contre l'influence de Wagner et conformément à l'évolution des conditions de vie attirant à l'opéra un public plus large, sinon plus éclairé. Après les manifestes révolutionnaires de *Cavalleria rusticana* et de *Paillasse*, le vérisme engloba, à tort ou à raison, la totalité de l'œuvre de Puccini, qui en donna une sorte d'image sublimée, capable d'en concilier les exigences avec le respect d'un passé où Verdi, lui-même, et Wagner se trouvaient réunis. En quinze ans, cependant, le vérisme devait épuiser ses recettes. Chacun de ses compositeurs représente, du reste, une époque, une façon de sentir et de s'émouvoir, et aucun d'eux n'hésitera à s'évader de principes dont il ne connaissait que trop les limites et les écueils. Il est indéniable que le vérisme proprement dit a marqué un moment sans lendemain de l'histoire de la musique. Mais les chefs-d'œuvre qu'il a produits bénéficient encore d'une audience universelle (A. Gauthier).

VIBRATO. De manière générale, le vibrato est une modulation de fréquence, d'amplitude et de spectre harmoniques. Il concerne certains instruments comme les cordes (violons, altos, violoncelles), la flûte, mais aussi la voix chantée. La largeur totale du vibrato est d'environ un tiers de ton chez les chanteurs. La modulation du vibrato consiste à appliquer des variations périodiques à l'une des dimensions du son. Lorsque la voix est bien travaillée, la périodicité est située entre cinq et sept secondes. L'emploi du vibrato enrichit harmoniquement la voix du chanteur qui devient plus sonore. Cela lui permet généralement de la porter plus loin et parfois de passer par-dessus l'orchestre. S'il peut être utilisé à des fins expressives, le vibrato est aussi le signe d'une fatigue ou d'une usure vocales.

Copyrighted material

VOCALISES. Figures mélodiques qui s'exécutent et se déploient à partir de voyelles. Les vocalises mettent en valeur la virtuosité d'un chanteur. Déjà présentes dans certaines pièces de chants grégoriens, elles prennent une importance considérable à l'époque baroque et traduisent généralement des comportements excessifs et des débordements passionnels. Cette dimension expressive est encore présente dans l'air de fureur de la Reine de la Nuit dans *La Flûte enchantée* de Mozart.

VOIX DE POITRINE. Le larynx est en position basse et l'air se situe sur les côtes flottantes, sous le thorax. La voix est ronde car très riche en harmoniques graves. Tous les chanteurs possèdent un registre mixte qui est le médium de leur voix. La voix mixte est un mélange de voix de poitrine et de voix de tête. Elle possède de l'éclat grâce à l'étirement du voile du palais et à sa richesse en harmoniques aiguës. Mais elle a également des harmoniques graves, ce qui lui donne de l'ampleur, de la rondeur et une grande souplesse.

VOIX DE TÊTE. La voix de tête est essentiellement constituée d'harmoniques aiguës et elle est très pauvre en harmoniques graves. Cela donne une sonorité très claire. Les cordes vocales ne s'accolent plus que sur une faible épaisseur. Les vibrations émises se répandent en tête et n'ont pas beaucoup de projection car la pression et le soutien diaphragmatiques sont très faibles. La voix est fluette, mince, peu timbrée et n'a pas beaucoup de puissance. Il faut distinguer la voix de fausset qui est aiguë, faible, pauvre en harmoniques, et donc détimbrée. Cette voix semble constamment enrouée. Elle peut être un signe d'immaturité (chez un adolescent) ; mais, dans la plupart des cas, elle est due à une mue qui a été faussée. Un adulte peut donc posséder ce type de voix : les fonctions anatomiques sont alors normales, mais le larynx est placé très haut.

ZARZUELA. Genre d'opéra populaire espagnol qui traite de sujets proches du peuple. La musique en est généralement assez simple.

ZAUBEROPER. Mot allemand qui signifie « opéra féerique, magique ». Le Zauberoper était un grand spectacle féerique qui nécessitait, pour pouvoir être réalisé, des moyens importants, en particulier une imposante machinerie. Il connut un grand succès en Autriche à la fin du XVIII^{e} et au début du XIX^{e} siècle. Exemple : *La Flûte enchantée* de Mozart.

Copyrighted material

Ensemble Monteverdi de l'Opéra de Zurich, N. Harnoncourt (1981).

- A. S. von Otter, S. McNair, D. Hanchard, M. Chance. English Baroque Soloists, J. E. Gardiner (1993).

Luigi ROSSI (1597-1653)

Orfeo (1647) :

- A. Mellon, M. Zanetti, S. Piau. Les Arts florissants, W. Christie (1990).

Pier Francesco CAVALLI (1602-1676)

Xerxe (1644, 1657) :

- R. Jacobs, J. Nelson, J. Gall, I. Poulenard. Concerto Vocale, R. Jacobs (1985).

Giasone (1649) :

- C. Dubosc, A. Mellon, D. Visse, M. Chance. Concerto Vocale, R. Jacobs (1988).

La Calisto (1651) :

- M. Bayo, M. Lippi, S. Keenlyside, G. Pusher. Concerto Vocale, R. Jacobs (1993).

Ercole amante (1662) :

- Y. Minton, U. Cold, F. Palmer. English Bach Festival Orchestra, M. Corboz (1980).

• De l'Italie à l'Europe

Jean-Baptiste LULLY (1632-1687)

Atys (1676) :

- G. Laurens, A. Mellon, J.-F. Gardeil, G. de Mey. Les Arts florissants, W. Christie (1992).

Persée (1682) :

Copyrighted material

• P. Agnew, A.-M. Panzarella, J. Correas. Les Talens lyriques, C. Rousset (2002).

Phaëton (1683) :

• H. Crook, R. Yakar, J. Smith, V. Gens. Les Musiciens du Louvre, M. Minkowski (1993).

Roland (1685) :

• N. Testé, A.-M. Panzarella, M. Zanetti, S. Haller. Les Talens lyriques, C. Rousset (2004).

Armide (1686) :

• B. Delétré, G. Ragon, N. Rime, V. Gens. Collegium Vocale de Gand, P. Herreweghe (1993).

Marc-Antoine CHARPENTIER (1643-1704)

Médée (1693) :

• M. Padmore, M. Zanetti, L. Hunt. Les Arts florissants, W. Christie (1994).

Marin MARAIS (1656-1728)

Alcyone (1706) :

• J. Smith, G. Ragon, P. Huttenlocher, V. Le Texier. Les Musiciens du Louvre, M. Minkowski (1990).

Henry PURCELL (1659-1695)

Didon et Énée (1689) :

• L. Dawnson, R. Joshua, G. Finley. Orch. du Siècle des Lumières, R. Jacobs (1998).

Le Roi Arthur (1691) :

• L. Paton, M. Padmore, F. Bazola, S. Piau. Les Arts florissants, W. Christie (1995).

The Fairy Queen (1692) :

Copyrighted material

• M. Hill, J. Nelson, J. Smith, A. Stafford. English Baroque Soloists, J. E. Gardiner (1981).

André CAMPRA (1660-1744)

Idoménée (1712, 1731) :

• B. Delétré, J.-P. Fauchécourt, S. Piau, M. Zanetti. Les Arts florissants, W. Christie (1993).

Alessandro SCARLATTI (1660-1725)

Griselda (1721) :

• D. Röschmann, L. Zazzo, V. Cangemi, B. Fink. Akademie für Alte Musik Berlin, R. Jacobs (2003).

Jean-Marie LECLAIR (1697-1764)

Scylla et Glaucus (1746) :

• D. Brown, H. Crook, R. Yakar, C. Dubosc. English Baroque Soloists, J. E. Gardiner (1986).

• Le triomphe de l'opera seria

Georg Friedrich HAENDEL (1665-1759)

Rinaldo (1711) :

• C. Bartoli, D. Daniels, B. Fink, G. Finley. The Academy of Ancient Music, C. Hogwood (1999).

Giulio Cesare (1724) :

• J. Larmore, B. Schlick, B. Fink, F. Zanasi, D. Visse. Concerto Köln, R. Jacobs (1991).

Ariodante (1735) :

• A. S. von Otter, L. Dawnson, E. Podles, R. Croft, D. Sedov. Les Musiciens du Louvre, M. Minkowski (1997).

Alcina (1735) :

Copyrighted material

• B. Fink, V. Cangeni, M.-C. Kiehr. Freiburger Barock Orchester, R. Jacobs (2001).

• version Berlioz : A. S. von Otter, B. Hendricks, B. Fournier. Orch. de l'Opéra de Lyon, J. E. Gardiner (1989).

Alceste (1767, 1776) :

• A. S. von Otter, P. Groves, D. Henschel, Y. Beuron. English Baroque Soloists, J. E. Gardiner (1999).

Iphigénie en Aulide (1774) :

• B. Delétré, J. Aller, J. Van Dam, A. S. von Otter. Orch. de l'Opéra de Lyon, J. E. Gardiner (1991).

Armide (1777) :

• E. Powdles, L. Naouri, M. Delunsch. Les Musiciens du Louvre, M. Minkowski (1999).

Iphigénie en Tauride (1779) :

• M. Delunsch, S. Keenlyside, Y. Beuron, L. Naouri. Les Musiciens du Louvre, M. Minkowski (2001).

Joseph HAYDN (1732-1809)

Il Mondo della luna (1779) :

• F. von Stade, L. Valentini-Terrani, L. Alva. Orch. de chambre de Lausanne, A. Dorati (1977).

La Fedelta premiata (1780) :

• L. Valentini-Terrani/F. von Stade, I. Cotrubas, L. Alva. Orch. de chambre de Lausanne, A. Dorati (1975).

Orlando paladino (1782) :

• A. Auger, G. Killebrew, G. Shirley, H. Ahnsjö. Orch. de chambre de Lausanne, A. Dorati (1976).

Armida (1784) :

Copyrighted material

Baroque Soloists, J. E. Gardiner (1996).

• Un nouveau lyrisme

Gioachino ROSSINI (1792-1868)

L'Italienne à Alger (1813) :

• M. Horne, K. Battle, N. Zaccaria, S. Ramey. I Solisti Veneti, C. Scimone (1991).

Le Turc en Italie (1814) :

• C. Bartoli, M. Pertusi, A. Corbelli, R. Vargas. Orch. de la Scala de Milan, R. Chailly (1998).

Élisabeth, reine d'Angleterre (1815) :

• M. Caballé, J. Carreras, U. Benelli, V. Masterson. Orch. symphonique de Londres, G. Masini(1975).

Le Barbier de Séville (1816) :

• H. Prey, T. Berganza, L. Alva, P. Montarsolo. Orch. symphonique de Londres, C. Abbado (1972).

Otello (1816) :

• J. Carreras, F. von Stade, S. Fisichella, G. Pastine. The Philharmonia Orchestra, J. Lopez-Cobos (1979).

Maometto II (1820) :

• C. Gasdia, G. Schalchi, M. Pertusi, R. Vargas. Orch. symphonique de la Radio de Stuttgart, G. Gelmetti (1993).

Semiramide (1823) :

• J. Sutherland, M. Horne, J. Rouleau, J. Serge. Orch. symphonique de Londres, R. Bonynge (1966).

Guillaume Tell (1829) :

• S. Milnes, L. Pavarotti, M. Freni, N. Ghiaurov. Orch. Philharmonique national, R. Chailly (1978-1979).

Copyrighted material

Gaetano DONIZETTI (1797-1848)

L'Élixir d'amour (1832) :

- R. Alagna, M. Devia, B. Pratico, P. Spagnoli. English Chamber Orchestra, M. Viotti (1992).

Anna Bolena (1832) :

- M. Callas, G. Simoniato, N. Rossi-Lemeni, G. Raimondi. Orch. de la Scala de Milan, G. Gavazenni (1957).

Lucia di Lammermoor (1835) :

- M. Callas, G. di Stefano, R. Panerai, N. Zaccaria. Orch. symphonique de la Radio de Berlin, H. von Karajan (1955).

- version française : N. Dessay, R. Alagna, N. Cavallier, L. Tézin. Orch. de l'Opéra de Lyon, E. Pidó (2002).

Lucrèce Borgia (1835) :

- M. Caballé, A. Kraus, S. Verett, E. Flagello. Orch. de la R.C.A. italienne, J. Perlea (1966).

La Favorite (1840) :

- F. Cossoto, L. Pavarotti, G. Bacquier, N. Ghiaurov. Orch. du Communale de Bologne (1974/1976).

Poliuto (1848) :

- M. Callas, F. Corelli, E. Bastianini, N. Zaccaria. Orch. de la Scala de Milan, A. Votto (1960).

Vincenzo BELLINI (1801-1835)

I Capuleti e i Montecchi (1830) :

- E. Mei, V. Kusarova, R. Vargas, U. Chiummo. Orch. de la Radio de Munich, R. Abbado (1997).

La Somnambule (1831) :

- M. Callas, C. Valetti, G. Carturan. Orch. de la Scala de Milan,

Copyrighted material

L. Berstein (1955).

Norma (1831) :

• M. Callas, G. Simoniato, M. del Monaco, N. Zaccaria. Orch. de la Scala de Milan, A. Votto (1955).

Les Puritains (1835) :

• J. Sutherland, L. Pavarotti, N. Ghiaurov. London Symphony Orchestra, R. Bonynge (1975).

• De l'opéra-comique au grand opéra

Luigi CHERUBINI (1760-1842)

Médée (1797) :

• M. Callas, G. Penno, F. Barbieri. Orch. de la Scala de Milan, L. Bernstein (1953).

Gaspare SPONTINI (1774-1851)

La Vestale (1807) :

• M. Callas, E. Stignani, F. Corelli. Orch. de la Scala de Milan, A. Votto (1954).

Adrien BOIELDIEU (1775-1834)

La Dame blanche (1825) :

• R. Blake, A. Massis, M. Delunsch,
J.-P. Fauchécourt. Ensemble orchestral de Paris, M. Minkowski (1996).

Daniel-François-Esprit AUBER (1782-1871)

La Muette de Portici (1828) :

• J. Aler, J. Anderson, A. Kraus,
J.-P. Lafont. Orch. philharmonique de Monte-Carlo, T. Fulton (1986).

Giacomo MEYERBEER (1791-1864)

Robert le Diable (1831) :

Copyrighted material

• R. Scotto, G. Merighi, B. Christoff, S. Malagu. Orch. du Mai musical de Florence, N. Sanzogno (1969).

Les Huguenots (1836) :

• J. Sutherland, G. Simionato, F. Corelli, N. Ghiaurov. Orch. de la Scala de Milan, G. Gavazenni (1962).

Le Prophète (1845) :

• M. Horne, J. McCracken, R. Scotto, J. Bastin. Royal Philharmonic Orchestra, H. Lewis (1976).

L'Africaine (1865) :

• G. Lamberti, M. Arroyo, S. Milnes, K. Rydl. Orch. de la Radio bavaroise, G. Albrecht (1977).

Jacques Fromental HALÉVY (1799-1862)

La Juive (1835) :

• J. Carreras, J. Varady, D. Gonzales, J. Anderson. The Philharmonia Orchestra, A. de Almeida (1986-1989).

Adolphe ADAM (1803-1856)

Le Postillon de Longjumeau (1836) :

• J. Aler, J. Anderson, F. Le Roux,
J.-P. Lafont. Orch. philharmonique de Monte-Carlo, T. Fulton (1985).

Hector BERLIOZ (1803-1869)

Benvenuto Cellini (1838, 1852) :

• N. Gedda, C. Eda-Pierre, J. Berbié, J. Bastin. Orch. symphonique de la B.B.C., C. Davis (1972).

Béatrice et Bénédict (1862) :

• S. Graham, J.-L. Viala, S. McNair, G. Bacquier. Orch. de l'Opéra de Lyon, J. Nelson (1991).

Les Troyens (1863) :

Copyrighted material

• B. Heppner, M. de Young, P. Lang, P. Mattei. Orch. symphonique de Londres, C. Davis (2000).

• L'opéra romantique allemand

Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827)

Fidelio (1806, 1814) :

• K. Flagstad, J. Patzak, P. Schöffler, E. Schwarzkopf. Orch. philharmonique de Vienne, W. Furtwängler (1950).

• C. Ludwig, J. Vickers, G. Frick. The Philharmonia Orchestra, O. Klemperer (1962).

Ernst Theodor Amadeus HOFFMAN (1776-1822)

Undine (1816) :

• M. Muszely, R. Grumbach, R. Streich, K. C. Kohn. Orch. de la Radio bavaroise, J. Koetsier.

Ludwig SPOHR (1784-1859)

Faust (1816) :

• B. Skovhus, F. Hawlata, R. Swensen, B. Wohlfahrt. Orch. du Südwestfunk de Kaiserslautern, K. Arp (1993).

Carl Maria von WEBER (1786-1826)

Le Freischütz (1821) :

• R. Schock, E. Grümmer, H. Prey, K.C. Kohn. Orch. philharmonique de Berlin, J. Keilberth (1958).

• P. Schreier, G. Janowitz, B. Weikl, T. Adam. Orch. de la Staatskapelle de Dresde, C. Kleiber (1973).

Euryanthe (1823) :

• J. Norman, R. Hunter, N. Gedda, T. Krause. Orch. de la Staatskapelle de Dresde, M. Janowski (1974).

Oberon (1826) :

Copyrighted material

• G. Nilsson, J. Hamari, P. Domingo, H. Prey. Orch. de la Radio bavaroise, R. Kubelik (1971).

Heinrich MARSCHNER (1795-1861)

Le Vampire (1828) :

• N. Hillebrand, A. Auger, H. H. Fiedler. Orch. de la Radio bavaroise, F. Rieger (1974).

Hans Heiling (1833) :

• H. Prey/L. Synek, L. Kirschstein. Orch. symphonique de Cologne, J. Keilberth (1966).

• Wagner et l'art total

Richard WAGNER (1813-1883)

Le Vaisseau fantôme (1843) :

• L. Rysanek, G. London, G. Tozzi, K. Liebl. Orch. du Covent Garden, A. Dorati (1962).

• A. Silja, T. Adam, M. Salminen, E. Kozub. New Philharmonia, O. Klemperer (1969).

Tannhäuser (1845) :

• R. Kollo, H. Dernesch, C. Ludwig, V. Braun, H. Sotin. Orch. philharmonique de Vienne, G. Solti (1971).

Lohengrin (1850) :

• F. Völker, M. Müller, J. Prohaska, M. Klose. Orch. de la Staatskapelle de Berlin, R. Heger (1942).

• J. Thomas, E. Grümmer, D. Fischer-Dieskau, C. Ludwig. Orch. philharmonique de Vienne, R. Kempe (1962).

Tristan et Isolde (1865) :

• L. Melchior, K. Flagstad, S. Kalter, H. Janssen, E. List. Orch. du Covent Garden, F. Reiner (1936).

Copyrighted material

• R. Vinay, M. Mödl, I. Milaniuk, L. Weber, H. Hotter. Orch. du Festival de Bayreuth, H. von Karajan (1952).

• W. Windgassen, B. Nilsson, C. Ludwig, M. Talvela, E. Waechter. Orch. du Festival de Bayreuth, K. Böhm (1966).

Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg (1868) :

• T. Adam, H. Donath, R. Kollo, K. Ridderbusch, G. Evans. Orch. de la Staatskapelle de Dresde, H. von Karajan (1970).

• D. Fischer-Dieskau, C. Ligendza, P. Domingo, P. Lagger. Orch. de l'Opéra de Berlin, E. Jochum (1975).

L'Anneau du Nibelung (1869-1876) :

• H. Hotter, W. Windgassen, A. Varnay, G. Neidlinger, R. Vinay, R. Resnik, P. Kuen, J. Greindl. Orch. du Festival de Bayreuth, C. Krauss (1953).

• G. London, H. Hotter, W. Windgassen, B. Nilsson, G. Neidlinger, J. King, R. Crespin, G. Stolze, G. Frick. Orch. philharmonique de Vienne, G. Solti (1958-1966).

• T. Adam, W. Windgassen, B. Nilsson, G. Neidlinger, J. King, L. Rysanek, E. Wohlfahrt, J. Greindl. Orch. du Festival de Bayreuth, K. Böhm (1966).

• D. Fischer-Dieskau, T. Stewart, J. Thomas, H. Brilioth, Z. Kelemen, J. Vickers, G. Janowitz, E. Wohlfahrt, K. Ridderbusch. Orch. philharmonique de Berlin, H. von Karajan (1966-1970).

*Parsifal (*1882) :

• W. Windgassen, M. Mödl, L. Weber, G. London, H. Uhde. Orch. du Festival de Bayreuth, H. Knappertsbusch (1951).

• P. Hofmann, D. Vejzovic, K. Moll, J. Van Dam, S. Nimsgern. Orch. philharmonique de Berlin, H. von Karajan (1980).

Engelbert HUMPERDINCK (1854-1921)

Hänsel et Gretel (1893) :

• E. Schwarzkopf, E. Grümmer, M. von Ilosvay, J. Metternich. The

Copyrighted material

Philharmonia Orchestra, H. von Karajan (1953).

Isaac ALBENIZ (1860-1909)

Merlin (2000) :

- C. Alvarez, P. Domingo, J. Henschel, A.-M. Martinez. Orch. symphonique de Madrid, J. De Eusebio (2000).

• Verdi ou le théâtre en musique

Giuseppe VERDI (1813-1901)

Nabucco (1842) :

- M. Manuguerra, R. Scotto, N. Ghiaurov, V. Luchetti. The Philharmonia Orchestra, R. Muti (1977).

Macbeth (1847, 1865) :

- M. Callas, E. Mascherini, I. Tajo, G. Penno. Orch. de la Scala de Milan, V. de Sabata (1952).

- S. Verett, P. Cappuccilli, N. Ghiaurov, P. Domingo. Orch. de la Scala de Milan, C. Abbado (1975).

Rigoletto (1851) :

- D. Fischer-Dieskau, C. Bergonzi, R. Scotto, F. Cossotto. Orch. de la Scala de Milan, R. Kubelik (1963).

La Traviata (1853) :

- R. Ponselle, F. Jagel, L. Tibett. Orch. du Metropolitan Opera, E. Panizza (1935).

- M. Callas, A. Kraus, M. Sereni. Orch. du Sao Carlos de Lisbonne, F. Ghione (1958).

Le Trouvère (1853) :

- J. Björling, Z. Milanov, F. Barbieri, L. Warren. Orch. de la R.C.A., R. Cellini (1952).

- F. Corelli, L. Price, G. Simionato, E. Bastianini. Orch.

Copyrighted material

• D. Fischer-Dieskau, I. Ligabue, G. Sciutti, R. Reznik. Orch. philharmonique de Vienne, L. Bernstein (1965).

Amilcare PONCHIELLI (1834-1886)

La Gioconda (1876) :

• M. Callas, F. Cossotto, P. M. Ferraro, P. Cappuccili. Orch. de la Scala de Milan, A. Votto (1959).

Arrigo BOITO (1842-1918)

Mefistofele (1868) :

• N. Ghiaurov, L. Pavarotti, M. Freni, M. Caballé. Orch. philarmonique national, O. de Fabritiis (1984).

• L'essor de l'opéra russe

Mikhail GLINKA (1804-1857)

La Vie pour le tsar (Ivan Soussanine) (1836) :

• M. Mikhailov, G. Nelepp, N. Spiller. Orch. du Bolchoï, A. Melik-Pachaïev (1947).

• B. Christoff, T. Stich-Randall, N. Gedda. Orch. Lamoureux, I. Markevitch (1958).

Rousslan et Lioudmila (1842) :

• I. Petrov, V. Firsova, G. Nelepp, S. Lemechev. Orch. du Bolchoï, K. Kondrachine (1952).

• L. Diadkova, A. Netrebko, V. Ognovenko, Y. Marousine. Orch. du Kirov, V. Gergiev (1995).

Alexandre DARGOMYJSKI (1813-1869)

Le Convive de pierre (1872) :

• A. Maslennikov, G. Pankov, G. Vichnevskaïa, I. Akhripova. Orch. de la Radio de Moscou, B. Khaikine.

Anton RUBINSTEIN (1829-1894)

Copyrighted material

Le Démon (1875) :

- E. Silins, M. Mescheriakova, P. Daniluk, O. Alexandrova. Orch. symphonique de Vienne, V. Fedosseïev (1997).

Alexandre BORODINE (1833-1887)

Le Prince Igor (1890) :

- A. Ivanov, M. Reizen, S. Lemechev, A. Pirogov. Orch. du Bolchoï, A. Melik-Pachaïev (1951).

Nikolaï RIMSKI-KORSAKOV (1835-1918)

La Pskovitaine (1872) :

- A. Pirogov, G. Nelepp, E. Choumilova, N. Sokolova. Orch. du Bolchoï, S. Sakharov (1947).

Sniegourotchka (1880) :

- V. Firsova, G. Vichnevskaïa, L. Avdeeva, I. Kozlovski. Orch. du Bolchoï, E. Svetlanov.

Sadko (1898) :

- G. Nelepp, M. Reizen, I. Kozlovski, P. Lisitsian, V. Davidova. Orch. du Bolchoï, N. Golovanov (1949).

- L. Diadkova, V. Tsidipova, S. Alexachkine, V. Galusine. Orch. du Kirov, V. Gergiev (1993).

Katchei l'immortel (1901) :

- L. Diadkova, A. Gergalov, K. Plujnikov, A. Morozov. Orch. du Kirov, V. Gergiev (1995).

Kitège (1906) :

- N. Rojdestvenskaïa, I. Petrov, V. Ivanovsky, D. Tarkhov. Orch. de la Radio de l'U.R.S.S., V. Nebolssine (1960).

- N. Okhotnikov, N. Putiline, V. Galusine, G. Gortchakova, L. Diadkova. Orch. du Kirov, V. Gergiev (1994).

Copyrighted material

Le Coq d'or (1907) :

• A. Koroliov, K. Kadinskaïa, G. Pitchtchaïev, A. Klechtchova. Orch. de la Radio de l'U.R.S.S., E. Akoulov (1964).

Piotr Illytch TCHAÏKOVSKI (1840-1893)

Eugène Onéguine (1878) :

• E. Belov, I. Petrov, S. Lemechev, G. Vichnevskaïa. Orch. du Bolchoï, B. Khaïkine (1956).

La Pucelle d'Orléans (1879) :

• S. Prieobrajenskaïa, V. Kitchevski, N. Konstantinov. Orch. du Kirov, B. Khaïkine (1946).

Mazeppa (1883) :

• N. Putiline, S. Alexachkine, I. Loskutova. Orch. du Kirov, V. Gergiev (1996).

La Dame de pique (1890) :

• G. Nelepp, P. Lisitsian, E. Smolenskaïa. Orch. du Bolchoï, A. Melik-Pachaïev (1949-1950).

Yolantha (1891) :

• N. Putiline, S. Alexachkine, G. Grigorian, G. Gortchekova. Orch. du Kirov, V. Gergiev (1994).

Modest MOUSSORGSKI (1839-1881)

Boris Godounov (1869, 1872) :

• M. Reizen, G. Nelepp, M. Maksalova, M. Mikhaïlov. Orch. du Bolchoï, N. Golovanov (1948).

• versions 1869 et 1872 : N. Putiline, V. Vaneev, N. Ohotnikov, K. Pluzhnikov, O. Borodina. Orch. du Kirov, V. Gergiev (1998).

Khovanchtchina (1886) :

• M. Reizen, S. Prieobrajenskaïa, B. Freidkov, I. Netchalev. Orch. du

Copyrighted material

Kirov, B. Khaïkine (1946).

- P. Burchuladze, A. Kotcherga, H. Zednik, M. Lipovsek. Orch. philharmonique de Vienne, C. Abbado (1989).

Serge PROKOFIEV (1891-1953)

L'Amour des trois oranges (1919) :

- G. Bacquier, J.-L. Viala, H. Perraguin, V. Le Texier. Orch. de l'Opéra de Lyon, K. Nagano (1989).

L'Ange de feu (1928) :

- J. Rhodes, X. Depraz, I. Kolassi, J. Giraudeau, A. Vessières. Orch. de l'Opéra de Paris, C. Bruck (1957).

- S. Leiferkus, G. Gortchakova, L. Dyadkova, K. Ploujnikov. Orch. du Kirov, V. Gergiev (1993).

Guerre et Paix (1955) :

- G. Vichnevskaïa, E. Kibkalo, V. Petrov, I. Arkhipova. Orch. du Bolchoï, A. Melik-Pachaïev (1961).

Dimitri CHOSTAKOVITCH (1906-1975)

Le Nez (1930) :

- E. Akhimov, B. Tarkhov, V. Belikh, A. Lomonossov. Théâtre musical de chambre de Moscou, G. Rojdestventski (1975).

Lady Macbeth du district de Mtzensk (1932) :

- G. Vichnevskaïa, N. Gedda, D. Petkov, W. Krenn. Orch. symphonique de Londres, M. Rostropovitch (1978).

3. Métamorphoses

• De Gounod à Debussy

Ambroise THOMAS (1811-1896)

Mignon (1866) :

Copyrighted material

• M. Horne, A. Vanzo, N. Zaccaria. The Philharmonia Orchestra, A. de Almeida (1977).

Hamlet (1868) :

• T. Hampson, J. Anderson, D. Graves, S. Ramey. Orch. philharmonique de Londres, A. de Almeida (1993).

Charles GOUNOD (1818-1893)

Faust (1859) :

• N. Gedda, B. Christoff, V. de Los Angeles. Orch. de l'Opéra de Paris, A. Cluytens (1959).

• R. Leech, C. Studer, J. Van Dam. Orch. du Capitole de Toulouse, M. Plasson (1991).

Mireille (1864) :

• M. Freni, A. Vanzo, J. Rhodes, G. Bacquier. Orch. du Capitole de Toulouse, M. Plasson (1979).

Roméo et Juliette (1867) :

• R. Alagna, A. Gheorghiu, J. Van Dam. Orch. du Capitole de Toulouse, M. Plasson (1999).

Jacques OFFENBACH (1819-1880)

Les Contes d'Hoffmann (1881) :

• R. Alagna, J. Van Dam, N. Dessay, L. Vaduva. Orch. de l'Opéra de Lyon, K. Nagano (1994-1996).

Édouard LALO (1823-1892)

Le Roi d'Ys (1888) :

• J. Micheau, H. Legay, R. Gorr. Orch. national de l'O.R.T.F., A. Cluytens (1957).

Camille SAINT-SAËNS (1835-1921)

Samson et Dalila (1877) :

Copyrighted material

• R. Alagna, A. Gheorghiu, J. Van Dam. Orch. de La Monnaie de Bruxelles, A. Pappano (2000).

Werther (1892) :

• G. Thill, N. Vallin, M. Roque. Orch. de l'Opéra-Comique, E. Cohen (1931).

• A. Kraus, T. Troyanos, M. Manuguerra. Orch. philharmonique de Londres, M. Plasson (1979).

Thaïs (1894) :

• R. Fleming, T. Hampson, G. Sabbatini. Orch. national de Bordeaux Aquitaine, Y. Abel (1998).

Cendrillon (1899) :

• F. von Stade, N. Gedda, J. Berbié. The Philharmonia Orchestra, J. Redel (1978).

Don Quichotte (1910) :

• J. Van Dam, A. Fondary, T. Berganza. Orch. du Capitole de Toulouse, M. Plasson (1979).

Gabriel FAURÉ (1845-1924)

Pénélope (1909) :

• J. Norman, A. Vanzo, J. Taillon, J. Van Dam. Orch. philharmonique de Monte-Carlo, C. Dutoit (1980).

Ernest CHAUSSON (1855-1899)

Le Roi Arthus (1903) :

• T. Zylis-Gara, G. Quilico, G. Cachemaille. Orch. philharmonique de Radio-France, A. Jordan (1985).

Gustave CHARPENTIER (1860-1956)

Louise (1900) :

• F. Lott, R. Gorr, J. Pruett, E. Blanc. Orch. de l'Opéra national de

Copyrighted material

Manon Lescaut (1893) :

• M. Freni, P. Domingo, B. Fassbaender, R. Bruson. The Philharmonia Orchestra, G. Sinopoli (1984).

La Bohème (1896) :

• V. de Los Angeles, J. Björling, G. Tozzi, R. Merill. Orch. de la R.C.A. Victor, T. Beecham (1956).

• A Gheorghiu, R. Alagna, E. Scano, S. Keenlyside. Orch. de la Scala de Milan, R. Chailly (1998).

Tosca (1900) :

• M. Callas, G. di Stefano, T. Gobbi. Orch. de la Scala de Milan, V. de Sabata (1953).

• L. Price, G. di Stefano, G. Taddei. Orch. philharmonique de Vienne, H. von Karajan (1962).

Madame Butterfly (1904) :

• M. Freni, L. Pavarotti, R. Kerns, C. Ludwig. Orch. de l'Opéra de Vienne, H. von Karajan (1974).

• R. Scotto/P. Domingo, I. Wixell, G. Knight. The Philharmonia Orchestra, L. Maazel (1978).

La Fille du Far West (1910) :

• C. Neblett, P. Domingo, S. Milnes. Orch. du Covent Garden, Z. Mehta (1977).

Turandot (1926) :

• B. Nilsson, J. Björling, R. Tebaldi, G. Tozzi. Orch. de l'Opéra de Rome, E. Leinsdorf (1960).

Pietro MASCAGNI (1863-1945)

Cavalliera rusticana (1892) :

• B. Gigli, L. Bruna Rasa, G. Bechi, G. Simoniato. Orch. de la Scala de Milan, P. Mascagni (1940).

Copyrighted material

• C. Bergonzi, F. Cossoto, G. Guelfi. Orch. de la Scala de Milan, H. von Karajan (1965).

Francesco CILEA (1866-1950)

Adrienne Lecouvreur (1902) :

• M. Olivero, G. Simoniato, F. Corelli, E. Bastianini. Orch. du San Carlo de Naples, M. Rossi (1959).

Umberto GIORDANO (1867-1948)

André Chénier (1896) :

• L. Pavarotti, M. Caballé, L. Nucci, A. Varnay, C. Ludwig. Orch. philharmonique national, R. Chailly (1984).

Italo MONTEMEZZI (1875-1952)

L'Amore dei tre re (1913) :

• A. Moffo, P. Domingo, C. Siepi. Orch. symphonique de Londres, N. Santi (1976).

Riccardo ZANDONAI (1883-1944)

Francesca da Rimini (1914) :

• R. Kabaivanska, W. Matteuzzi, M. Manuguerra. Orch. de la Radio Télévision Bulgare, M. Amena (1987).

• Opérette et opéra-comique

Jacques OFFENBACH (1819-1880)

Orphée aux enfers (1858) :

• Y. Beuron, N. Dessay, L. Naouri. Orch. de chambre de Grenoble, M. Minkowski (1997).

La Belle Hélène (1864) :

• F. Lott, Y. Beuron, M. Sénéchal, L. Naouri. Les Musiciens du Louvre, M. Minkowski (2000).

Copyrighted material

J. E. Gardiner (1987).

Franz LEHÁR (1870-1948)

La Veuve joyeuse (1905) :

- E. Schwarzkopf, E. Kunz, E. Loose, N. Gedda. The Philharmonia Orchestra, O. Ackermann (1953).

Le Pays du sourire (1934) :

- E. Schwarzkopf, N. Gedda, E. Loose, E. Kunz. The Philharmonia Orchestra, O. Ackermann (1953).

George GERSHWIN (1898-1937)

Porgy and Bess (1935) :

- W. White, C. Haymon, G. Baker, C. Clarey. Orch. philharmonique de Londres, S. Rattle (1992).

Leonard BERNSTEIN (1918-1990)

West Side Story (1957) :

- K. Te Kanawa, J. Carreras, M. Horne, T. Troyanos. Orch. symphonique de Londres, L. Bernstein (1985).

• Post-romantisme et décadence

Eugen d'ALBERT (1864-1932)

Tiefland (1903) :

- B. Weikl, K. Moll, E. Marton, R. Kollo. Orch. de la Radio bavaroise, M. Janowski (1982-1983).

Die Toten Augen (1916) :

- D. Schellenberger, H. Welker, N. Orth. Dresdner Philharmonie, R. Weikert (1997).

Ferruccio BUSONI (1866-1924)

Doktor Faust (1925) :

Copyrighted material

• D. Henschel, M. Hollop, K. Begley, E. Jenis. Orch. de l'Opéra de Lyon, K. Nagano (1997-1998).

Hans PFITZNER (1869-1949)

Palestrina (1917) :

• J. Patzak, H. Hotter, F. Frantz, G. Wieter. Orch. de l'Opéra de Bavière, R. Heger (1951).

Alexandre von ZEMLINSKY (1871-1942)

Traumgörge (1980) :

• D. Kuebler, P. Racette, I. Martinez, A. Schmidt Gürzenich-Orchester Köln, J. Conlon (1999).

Une tragédie florentine (1917) :

• A. Dohnen, I. Vermillon, H. Kruse. Orch. du Concertgebouw d'Amsterdam, R. Chailly (1996).

Le Nain (1922) :

• S. Isokoski, D. Kuebler, I. Martinez, A. Collis Gürzenich-Orchester Köln, J. Conlon (1996).

Franz SCHREKER (1878-1934)

Der Ferne Klang (1912) :

• T. Moser/V. von Halem, S. Nimsgern, G. Schnaut. Orch. symphonique de la Radio de Berlin, G. Albrecht (1990).

Die Gezeichneten (1911) :

• K. Collins, J. Martin, H. Becht, T. Adam. Orch. symphonique de la Radio de Berlin, G. Albrecht (1984).

Der Schatzgräber (1920) :

• J. Protschka, G. Schnaut, P. Haage, H. Kruse. Orch. philharmonique de Hambourg, G. Albrecht (1989).

Erich Wolfgang KORNGOLD (1897-1957)

Copyrighted material

• H. Behrens, J. Van Dam, H. Zednik. Orch. philharmonique de Vienne, H. von Karajan (1977-1978).

• C. Malfitano, B. Terfel, K. Riegel, H. Schwarz. Orch. philharmonique de Vienne, C. von Dohnayi (1994).

Elektra (1909) :

• I. Borkh, J. Madeira, L. Della Casa, K. Böhme. Orch. philharmonique de Vienne, D. Mitropoulos (1957).

• A. Varnay, M. Mödl, L. Otto, E. Wächter. Orch. philharmonique de Vienne, H. von Karajan (1964).

Le Chevalier à la rose (1911) :

• M. Reining, S. Jurinac, H. Güden, L. Weber/W. Berry. Orch. philharmonique de Vienne, E. Kleiber (1954).

• E. Schwarzkopf, C. Ludwig, T. Stich-Randall, O. Edelmann. The Philharmonia Orchestra, H. von Karajan (1956).

Ariane à Naxos (1912) :

• E. Schwarzkopf, I. Seefried, R. Streich, H. Prey, R. Schock. The Philharmonia Orchestra, H. von Karajan (1954).

• D. Voigt, A. S. von Otter, N. Dessay, A. Dohmen, B. Heppner. Orch. de la Staatskapelle de Dresde, G. Sinopoli (2001).

La Femme sans ombre (1919) :

• L. Rysanek, C. Goltz, E. Höngen, H. Hopf, P. Schöffler. Orch. philharmonique de Vienne, K. Böhm (1955).

• J. Varady, R. Runkel, H. Behrens, P. Domingo, J. van Dam. Orch. philharmonique de Vienne, G. Solti (1989-1991).

Arabella (1933) :

• G. London, L. Della Casa, A. Dermota, I. Malaniuk. Orch. philharmonique de Vienne, G. Solti (1957).

La Femme silencieuse (1935) :

Copyrighted material

• H. Hotter, H. Prey, F. Wunderlich, G. von Milinkovic. Orch. philharmonique de Vienne, K. Böhm (1959).

Daphné (1938) :

• H. Gueden, F. Wunderlich, P. Schöffler, J. King. Orch. symphonique de Vienne, K. Böhm (1965).

Capriccio (1942) :

• E. Schwarzkopf, , E. Waechter, D. Fischer-Dieskau, N. Gedda, C. Ludwig. The Philharmonia Orchestra, W. Sawallisch (1957-1958).

• G. Janowitz, D. Fischer-Dieskau, H. Prey, P. Schreier, T. Troyanos. Orch. de la Radio bavaroise, K. Böhm (1972).

• L'opéra tchèque

Bedrich SMETANA (1824-1884)

La Fiancée vendue (1866) :

• V. Bednar, J. Dobra, S. Stepanova. Orch. du Théâtre national de Prague, Z. Chalabala (1959).

Dalibor (1868) :

• E. Urbanova, I. Kunsjer, J. Markova, L.-M. Vodicka. Orch. du Théâtre national de Prague, Z. Kosler (1995).

Libuše (1872, 1881) :

• M. Podvalova, T. Stubar, B. Blachut. Orch. symphonique de la Radio de Prague, A. Klima (1949).

Les Deux Veuves (1874) :

• J. Zahradnicek, M. Machotkova, N. Somova. Orch. du Théâtre national de Prague/F. Jitek (1975).

Antonín DVOŘÁK (1841-1904)

Coquin de paysan (1878) :

• M. Vesela, J. Sobchartova, K. Berman. Orch. symphonique de

Copyrighted material

Prague, J. Vajnar (1986).

Dimitri (1882, 1894) :

• L.-M. Vodicka, D. Drobkova, I. Kunsjer. Orch. philharmonique tchèque, G. Albrecht (1991).

Le Jacobin (1888) :

• V. Zitek, M. Machotková, B. Blachut. Orch. de l'État de Brno, J. Pinkas (1977).

Roussalka (1901) :

• R. Fleming, B. Heppner, F. Hawlater, D. Zajick. Orch. philharmonique tchèque, C. Mackerras (1998).

Zdeněk FIBICH (1850-1900)

La Fiancée de Messine (1884) :

• O. Benackova, L. Marova, V. Zitek, I. Zidek. Orch. du Théâtre national de Prague, F. Jilek (1975).

Šárka (1897) :

• B. Depoltova, V. Pribil, V. Zitek. Orch. de l'État de Brno, J. Stych (1978).

Leos JANÁCĚK (1854-1928)

Jenůfa (1904) :

• E. Söderström, W. Ochman, P. Dvorsky, E. Randova. Orch. philharmonique de Vienne, C. Mackerras (1982).

Katia Kabanova (1921) :

• E. Söderström, P. Dvorsky, V. Krejcik, A. Czakova. Orch. philharmonique de Vienne, C. Mackerras (1977).

La Petite Renarde rusée (1923) :

• C. Jedlicka, E. Zigmundova, V. Krejcik, R. Novak, L. Popp. Orch. philharmonique de Vienne, C. Mackerras (1981).

Copyrighted material

L'Affaire Makropoulos (1925) :

- E. Söderström, P. Dvorsky, V. Krejcik, N. Kusplova. Orch. philharmonique de Vienne, C. Mackerras (1979).

De la Maison des morts (1928) :

- D. Jedlicka, J. Janska, J. Zahradnicek. A. Svoc (1980).

Bohuslav FOERSTER (1859-1951)

Eva (1899) :

- Solistes, chœur et orch. symphonique de la Radio de Prague, F. Vajnar (1982).

Vitězslav NOVÁK (1870-1949)

La Lanterne (1923) :

- Solistes, chœur et orch. symphonique de la Radio de Prague, F. Vajnar (1984).

Bohuslav MARTINŮ (1890-1959)

Julietta (1938) :

- M. Tauberova, I. Zidek, A. Zlesak. Orch. du Théâtre national de Prague, J. Krombholc (1965).

Ariane (1961) :

- C. Lindsley, N. Philips, V. Dolezak. Orch. philharmonique tchèque, V. Neumann (1986).

La Passion grecque (1961) :

- J. Mitchinson, H. Field, J. Tomlinson. Orch. de l'État de Brno, C. Mackerras (1981).

Alois HÁBA (1893-1973)

La Mère (1931) :

- O. Spisar, V. Urbanova. Orch. du Théâtre national de Prague,

Copyrighted material

Alban BERG (1885-1935)

Wozzeck (1925) :

- M. Harell, E. Farell, F. Jagel. New York Philharmonic, D. Mitropoulos (1951).

- F. Grundheber, H. Behrens, W. Raffeiner. Orch. philharmonique de Vienne, C. Abbado (1987).

Lulu (1937) :

- T. Stratas, Y. Minton, H. Schwarz, K. Riegel, F. Mazura. Orch. de l'Opéra de Paris, P. Boulez (1979).

• Tradition et modernisme

Ralph VAUGHAN-WILLIAMS (1872-1958)

Sir John in Love (1929) :

- D. Maxwell, M. Best, S. Gritton, M. Padmore. Nothern Sinfonia, R. Hickox (2000).

The Pilgrim's Progress (1951) :

- B. Finley, P. Coleman-Whight, R. Coxon. Orch. du Covent Garden, R. Hickox (1997).

Manuel de FALLA (1876-1942)

La Vie brève (1913) :

- V. de Los Angeles, I. Rivadeneyra, C. Cossuta, V. de Narke. Orch. national d'Espagne, R. Frühbeck de Burgos (1952).

Les Tréteaux de maître Pierre (1923) :

- F. Navarro, C. Gonzalo, B. Seone. Orch. du Théâtre des Champs-Élysées, E. Halffter (1953).

L'Atlantide (1961) :

- S. Estes, M. Bayo, T. Berganza. Joven Orquista Nacional de España, E. Colomer (1992).

Copyrighted material

Béla BARTOK (1881-1945)

Le Château de Barbe-Bleue (1918) :

- A. S. von Otter, J. Tomlinson, S. Eles. Orch. philharmonique de Berlin, B. Haitink (1996).

Georges ENESCO (1881-1955)

Œdipe (1936) :

- J. Van Dam, G. Bacquier, N. Gedda, B. Fassbaender, M. Lipovsek. Orch. philharmonique de Monte-Carlo, L. Foster (1989).

Karol SZYMANOWSKI (1882-1937)

Le Roi Roger (1926) :

- T. Hampson, E. Szmytka, P. Langridge, R. Minkiewicz. City of Birmingham Symphony Orchestra, S. Rattle (1998).

Igor STRAVINSKY (1882-1971)

The Rake's Progress (1951) :

- S. Ramey, J. Hadley, D. Upshaw, A. Jacob. Orch. de l'Opéra de Lyon, K. Nagano (1995-1996).

Zoltán KODÁLY (1882-1967)

Háry János (1926) :

- K. Mesozoly, M. Sudlik, J. Gregor, B. Poka. Orch. de l'Opéra d'État hongrois, J. Ferencsik (1994).

Paul HINDEMITH (1895-1963)

Mathis le peintre (1938) :

- D. Fischer-Dieskau, J. King, W. Cochran, R. Wagemann. Orch. symphonique de la Radio bavaroise, R. Kubelik (1977).

Francis POULENC (1899-1963)

Les Mamelles de Tirésias (1947) :

Copyrighted material

• D. Duval, J. Giraudeau. Orch. de l’Opéra-Comique, A. Cluytens (1954).

Dialogues des carmélites (1957) :

• D. Duval, D. Sharley, R. Crespin, R. Gorr. Orch. de l’Opéra de Paris, P. Dervaux (1958).

• A. Dubosc, R. Gorr, R. Yakar, M. Dupuy, J. Van Dam. Orch. de l’Opéra de Lyon, K. Nagano (1990).

La Voix humaine (1959) :

• D. Duval. Orch. de l’Opéra-Comique, G. Prêtre (1959).

William WALTON (1902-1983)

Troilus et Cressida (1954) :

• J. Howarth, A. Davies, N. Robson. English Nothern Philharmonia, R. Hickox (1995).

Michael TIPPETT (1905-1998)

The Midsummer Marriage (1955) :

• A. Remedios, J. Carlyle, R. Herincx, E. Harwood, S. Burrows. Orch. du Coven Garden, C. Davis (1971).

King Priam (1962) :

• N. Bailey, H. Harper, T. Allen, P. Langridge. London Sinfonietta, D. Atherton (1980).

Gian Carlo MENOTTI (1911-2007)

Le Consul (1950) :

• S. Bullock, L. Otey, J. Kreitzer. Orch. du Festival de Spoleto, R. Hickox (1998).

Benjamin BRITTEN (1913-1976)

Peter Grimes (1945) :

Copyrighted material

• E. Seaden, A. Bernard, C. Gayer, V. von Halem. Orch. de l'Opéra de Berlin, L. Maazel (1968).

Olivier MESSIAEN (1908-1992)

Saint François d'Assise (1983) :

• J. Van Dam, D. Upschaw, C. Meritt. Hallé Orchestra, K. Nagano (1998).

Berndt Aloïs ZIMMERMANN (1918-1970)

Les Soldats (1965) :

• Solistes de l'Opéra de Cologne. Gürzenich Orchester Köln, M. Gielen (1965).

György LIGETI (1923-2006)

Le Grand Macabre (1978) :

• S. Ehlert, J. Van Nees, C. Hellekant, G. Clark. The Philharmonia Orchestra, E. P. Salonen (1998).

Luigi NONO (1924-2000)

Al gran sole carico d'amor (1975) :

• E. Barainsky, S. Kelindiense, L. Poulsen. Orch. de l'Opéra de Stuttgart, L. Zagrozek (1999).

Hans Werner HENZE (1926-2006)

Le Jeune Lord (1965) :

• A. Mc Daniel, L. Driscoll, V. Little. Orch. de la Deutsche Oper de Berlin, C. von Dohnanyi (1967).

Les Bassarides (1966) :

• L. Driscoll, K. Paskalis, P. Lagger, H. Melchert. Orch. philharmonique de Vienne, C. von Dohnanyi (1966).

Krzysztof PENDERECKI (1933-)

Copyrighted material

Les Diables de Loudun (1969) :

- T. Troyanos, A. Hiolsky, B. Lodysz, H. Sotin. Orch. de l'Opéra de Hambourg, M. Janowski (1969).

Alfred SCHNITTKE (1934-1998)

La Vie avec un idiot (1992) :

- A. Duesing, T. Ringholz, H. Haskin. Orch. philharmonique de Rotterdam, M. Rostropovitch (1992).

Peter MAXWELL DAVIES (1934-)

Resurrection (1987) :

- D. Jones, M. Hill, N. Jenkins, C. Robson. Orch. philharmonique de la B.B.C., P. Maxwell Davies (1994).

Aribert REIMANN (1936-)

Lear (1978) :

- D. Fischer-Dieskau, H. Dernesch, C. Lorand, J. Varady, R. Holm. Orch. de l'Opéra de Bavière, G. Albrecht (1978).

Philippe BOESMANS (1936-)

Wintermärchen (1999) :

- D. Duesing, S. Chilcott, C. Kallisch, H. Zednik. Orch. de La Monnaie de Bruxelles, A. Pappano (1999).

Philip GLASS (1937-)

Einstein on the Beach (1976) :

- P. Schuman, M. Beckenstein, J. Johnson. The Philip Glass Ensemble, M. Riesman (1993).

Peter EÖTVÖS (1944-)

Trois Sœurs (1998) :

- A. Aubier, V. Kagan-Paley, O. Riabets, G. Boice. Orch. de l'Opéra

Copyrighted material

de Lyon, K. Nagano (1998).

John ADAMS (1947-)

Nixon in China (1987) :

- J. Maddalena, J. Duykers, S. Sylvan, T. Hammons. Orchestra of St. Luke's, E. de Waart (1987).

The Death of Klinghoffer (1991) :

- S. Sylvan, J. Maddalena, S. Nadler, T. Young. Orch. de l'Opéra de Lyon, K. Nagano (1991).

Wolfgang RIHM (1952-)

La Conquête de Mexico (1992) :

- R. Salter, R. Behle, C. Fugies, S. Otto. Orch. philharmonique de Hambourg, I. Metzmacher (1992).

Philippe DULAC

Copyrighted material

Vidéographie

1. Genèses

• L’invention de l’opéra

MONTEVERDI

• *Le Couronnement de Poppée* (Patricia Schumann, Richard Croft, Kathleen Kuhlmann, Harry Peters, Concerto Köln, dir. René Jacobs), Arthaus Musik 100 108.

• *L’Orfeo* (Montserrat Figueras, Furio Zanasi, Sara Mingardo, La Cappella Real de Catalunya, dir. Jordi Savall), B.B.C. Opus Arte 0842.

• *Le Retour d’Ulysse dans sa patrie* (Vesselina Kasarova, Dietrich Henschel, Orchestre La Scintilla de l’Opéra de Zurich, dir. Nikolaus Harnoncourt), Arthaus Musik 100 352.

• De l’Italie à l’Europe

PURCELL

• *The Fairy Queen* (Yvonne Kenny, Thomas Randle, Chœur et orchestre de l’English National Opera, dir. Nicholas Kok), Arthaus Musik 100 200.

• Le triomphe de l’opera seria

HAENDEL

• *Ariodante* (Joan Rodgers, Ann Murray, Chœur et orchestre de l’English National Opera, dir. Ivor Bolton), Arthaus Musik 100 064.

• *Giulio Cesare* en anglais (Janet Baker, Valerie Masterson, Sarah Walker, Orchestre et chœur de l’English National Opera, dir. Charles Mackerras), Arthaus Musik 100 308.

• *Rinaldo* (David Daniels, David Walker, Deborah York, Orchestre de l’Opéra de Munich, dir. Harry Bicket), Arthaus Musik 100 388.

Copyrighted material

Warner Music Vision 0630 14015-2.

• *L'Enlèvement au sérail* (Markus John, Eva Mei, Patrizia Ciofi, Rainer Trost, Orchestre et chœur du Mai musical florentin, dir. Zubin Mehta), TDK OPEADS.

• *La Flûte enchantée* (Simon Keenlyside, Dorothea Röschmann, Willi Hartmann, Diana Damrau, Orchestre du Royal Opera House Covent Garden, dir. Colin Davis), B.B.C. Opus Arte 0885.

• *Les Noces de Figaro* (Bryn Terfel, Alison Hagley, Rodney Gilfry, Hillevi Martinpelto, The English Baroque Soloists, The Monteverdi Choir, dir. John Eliot Gardiner), Archiv Produktion 073 018-9.

• Un nouveau lyrisme

BELLINI

• *Norma* (Montserrat Caballé, Jon Vickers, Josephine Veasey, Orchestre et chœur du Teatro Regio de Turin, dir. Giuseppe Patané), Hardy Classics 4003.

DONIZETTI

• *Lucie de Lammermoor,* version française (Natalie Dessay, Roberto Alagna, Ludovic Tézier, Orchestre et chœur de l'Opéra national de Lyon, dir. Evelino Pido), TDK OPLDL.

• *Lucrezia Borgia* (Joan Sutherland, Alfredo Kraus, Chœur et orchestre du Royal Opera House Covent Garden de Londres, dir. Richard Bonynge), Pioneer.

ROSSINI

• *Le Barbier de Séville*
(Teresa Berganza, Hermann Prey, Enzo Dara, Chœur et orchestre du Teatro alla Scala de Milan, dir. Claudio Abbado), Deutsche Grammophon 073 021 9.

• *Semiramide*
(Marilyn Horne, June Anderson, Samuel Ramey, Chœur et orchestre du Metropolitan Opera de New York, dir. James Conlon), Arthaus Musik 100 222.

• De l'opéra-comique au grand opéra

Copyrighted material

BERLIOZ

• *La Damnation de Faust*
(Vesselina Kasarova, Paul Groves, Willard White, Staatskapelle Berlin, dir. Sylvain Cambreling), Arthaus Musik 100 003.

• *Les Troyens*
(Deborah Polaski, Jon Villars, Russell Braun, Orchestre de Paris, dir. Sylvain Cambreling), Arthaus Musik.

MEYERBEER

• *L'Africaine*
(Placido Domingo, Shirley Verrett, Orchestre et chœur du San Francisco Opera, dir. Maurizio Arena), Arthaus Musik 100 216.

• L'opéra romantique allemand

BEETHOVEN

• *Fidelio*
(Ben Heppner, Karita Mattila, René Pape, Falk Struckmann, Chœur et orchestre du Metropolitan Opera de New York, dir. James Levine), Deutsche Grammophon 073 052-9.

• Wagner et l'art total

WAGNER

• *Der Ring des Nibelungen* (Gwyneth Jones, Donald McIntyre, Peter Hoffmann, Jeannine Altmeyer, Orchestre du Festival de Bayreuth, dir. Pierre Boulez), Philips 070 407-9.

• *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* (Gösta Winbergh, Wolfgang Brendel, Eva Johansson, Chœur et orchestre du Deutsche Opera de Berlin, dir. Raphaël Frübeck de Burgos), Arthaus Musik 100 152.

• *Tristan et Isolde* (Birgit Nilsson, Jon Vickers, Orchestre National de l'O.R.T.F., dir. Karl Böhm), Hardy Classics 4009.

• Verdi ou le théâtre en musique

VERDI

• *Don Carlos* (Roberto Alagna, Thomas Hampson, Karita Mattila,

Copyrighted material

• *Le Tour d'écrou* (Helen Field, Menai Davies, Richard Greager, Orchestre Radio Symphonique de Stuttgart, dir. Steuart Bedford), Arthaus Musik 100 198.

• La vitalité de la création contemporaine

ZIMMERMANN

• *Les Soldats* (Nancy Shade, Mark Munkittrick, Michael Ebbecke, William Cochran, Milagro Vargas, Orchestre de l'Opéra de Stuttgart, dir. Bernhard Kontarsky), Arthaus Musik 100 270.

Michel PAROUTY

Copyrighted material

• R. Tellart, *Claudio Monteverdi*, Fayard, 1997.

• De l'Italie à l'Europe

• P. Beaussant, *Lully, ou le Musicien du Soleil*, Gallimard-Théâtre des Champs-Élysées, 1992.

• P. Beaussant et P. Bouchenot-Dichin, *Les Plaisirs de Versailles. Théâtre et musique*, Fayard, 1996.

• W. Christie et M. D. Khoury, *Purcell. Au cœur du baroque*, Gallimard, 1993.

• J. de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Fayard, 2002.

• J. de La Gorce, *L'Opéra à Paris du temps de Louis XIV*, Desjonquères, 1992.

• S. Milliot et J. de La Gorce, *Marin Marais*, Fayard, 1991.

• Le triomphe de l'opera seria

• P. Barbier, *La Venise de Vivaldi. Musique et fêtes baroques*, Grasset, 2003.

• J.-F. Labie, *Haendel*, Robert Laffont-Diapason, 1980.

• H. C. R. Landon, *Vivaldi*, Jean-Claude Lattès, 1994.

• I. Moindrot, *L'Opera seria, ou le Triomphe des castrats*, Fayard, 1993.

• Les mutations du siècle des Lumières

• P. Beaussant dir., *Rameau de A à Z*, Fayard, 1983.

• M. Barthélemy, *Métamorphoses de l'opéra français au siècle des Lumières*, Actes Sud, 1990.

• Une ère nouvelle

• J.-G. Prod'homme, *Cristoph Willibald Gluck*, Fayard, 1985.

• M. Vignal, *Joseph Haydn*, Fayard, 1988.

Copyrighted material

• E. T. A. Hoffmann, *Écrits sur la musique*, L'Âge d'Homme, 1985.

• J. Warrack, *Carl Maria von Weber*, Fayard, 1987.

• Wagner et l'art total

• T. Adorno, *Essai sur Wagner*, Gallimard, 1966, rééd. 1993.

• M. G. Dellin, *Richard Wagner*, Fayard, 1981.

• C. Merlin, *Wagner, mode d'emploi*, L'Avant-Scène opéra, 2002.

• B. Millington dir., *Wagner. Guide raisonné*, Fayard, 1996.

• M. Pazdro dir., *Guide des opéras de Wagner*, Fayard, 1988.

• Verdi ou le théâtre en musique

• J. Cabourg dir., *Guide des opéras de Verdi*, Fayard, 1990.

• G. Gefen, *Verdi par Verdi*, L'Archipel, 2001

• J.-F. Labie, *Le Cas Verdi*, Fayard, rééd. 2001.

• P. Milza, *Verdi et son temps*, Perrin, 2001.

• M. Orcel, *Verdi, le mélodrame*, Grasset, 2001.

• G. de Van, *Verdi. Un théâtre en musique*, Fayard, 1992.

• L'essor de l'opéra russe

• M. Dorigné, *Serge Prokoviev*, Fayard, 1994.

• F. C. Lemaire, *La Musique du XXe siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques*, Fayard, 1994.

• A. Lischke, *Piotr Illytch Tchaïkovski*, Fayard, 1993.

• M. Maximovitch, *L'Opéra russe*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1987.

• M. Mousssorgski, *Correspondance*, Fayard, 2001.

Copyrighted material

4. Métamorphoses

• De Gounod à Debussy

• J. Gallois, *Ernest Chausson*, Fayard, 1994.

• S. Huebner, *Les Opéras de Charles Gounod*, trad. M. S. Pâris et A. Pâris, Actes Sud, 1994.

• H. Lacombe, *Georges Bizet*, Fayard, 2001.

• F. Lesure, *Claude Debussy*, Fayard, 2003.

• A. Massenet, *Jules Massenet, en toutes lettres*, Bernard de Fallois, 2001.

• B. Olivier, *J. Massenet*, Actes Sud, 1996.

• Du vérisme à Puccini

• J. Cabourg, *Puccini, mode d'emploi*, L'Avant-Scène opéra, 2004.

• S. Fort, *Avec Puccini*, P.U.F., 2002.

• M. Kelkel, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra*, Vrin, 1984.

• Opérette et opéra-comique

• F. Bruyas, *Histoire de l'opérette*, Emmanuel Vitte, 1974.

• B. Duteurtre dir., *André Messager*, Klincksieck, 2004.

• J.-C. Yon, *Jacques Offenbach*, Gallimard, 2000.

• Post-romantisme et décadence

• P. Huynh, *Kurt Weill, ou la Conquête des masses*, Actes Sud, 2000.

• P. Huynh, *La Musique sous la République de Weimar*, Fayard, 1998

• A. Perroux, *Franz Schreker, ou À la recherche du son lointain*, Papillon, 2002.

Copyrighted material

• Situation de Richard Strauss

• B. Banoun, *L'Opéra selon Richard Strauss. Un théâtre et son temps*, Fayard, 2000.

• D. Jameux, *Richard Strauss*, Hachette, 1986.

• M. Kennedy, *Richard Strauss*, trad. O. Demange, Fayard, 2001.

• A. Tubeuf, *Richard Strauss, ou le Voyageur et son ombre*, Actes Sud, 2004.

• L'opéra tchèque

• G. Erismann, *La Musique dans les pays tchèques*, Fayard, 2002.

• G. Erismann, *Smetana, l'éveilleur*, Actes Sud, 1993.

• G. Erismann, *Antonin Dvořak*, Fayard, 2004.

• G. Erismann, *Janáček, ou la Passion de la vérité*, Seuil, 1980.

• G. Erismann, *Martinů, un musicien à l'éveil des sources*, Actes Sud, 1999.

• L'école de Vienne

• D. Jameux, *L'École de Vienne*, Fayard, 2002.

• D. Jameux, *Alban Berg*, Seuil, 1980.

• P. J. Jouve et M. Fano, *« Wozzeck » d'Alban Berg*, Plon, 1953, rééd. 1964.

• A. Poirier, *L'Expressionnisme et la musique*, Fayard, 1995.

• H. H. Stuckenschmidt et A. Poirier, *Arnold Schoenberg*, Fayard, 1993.

• Tradition et modernisme

• A. Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, Fayard, 1982.

• X. de Gaulle, *Britten, ou l'Impossible Quiétude*, Actes Sud, 1996.

Copyrighted material

et préface de B. Banoun, Fayard, 1992.

• J.-C. Yon, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, Nizet, 2000.

7. Voix

• R. Blanchard et R. de Candé, *Dieux et Divas de l'opéra*, Fayard, rééd. 2004.

• V. Borovsky, *Chaliapine*, éd. du Rocher, 1993

• R. Celetti, *Histoire du bel canto*, Fayard, 1986.

• R. Hahn, *Du chant*, Gallimard, 1957.

• « Maria Callas », *L'Avant-Scène opéra* 1982.

8. Réalités

• L. Bondy, *La Fête de l'instant*, Actes Sud, 1996.

• G. Fontaine, *Le Décor d'opéra. Un rêve éveillé*, Plume, 1997.

• M. Kahane, *L'Opéra côté costume*, Plume, 1997.

• J. Lavelli et A. Satgé, *Opéra et mise à mort*, Fayard, 1979.

• R. Liebermann, *En passant par Paris. Opéras*, Gallimard, 1980.

• I. Moindrot, *La Représentation d'opéra. Poétique et dramaturgie*, P.U.F., 1993.

• G. Strehler, *Un théâtre pour la vie*, Fayard, 1980.

• A. Terrier, *Le Billet d'opéra*, Flammarion-Opéra national de Paris, 2000.

9. Imaginaires

• P. Berthier et K. Ringger, *Littérature et opéra*, Presses universitaires de Grenoble, 1987.

• M.-F. Castarède, *Les Vocalises de la passion. Psychanalyse de*

Copyrighted material

l'opéra, Armand Colin, 2002.

• C. Clément, *L'Opéra, ou la Défaite des femmes*, Grasset, 1979.

• M. Leiris, *Operratiques*, P.O.L., 1992.

• M. Poizat, *L'Opéra, ou le Cri de l'ange*, Métailié, 1986.

• M. Poizat, *Variations sur la voix*, Anthropos, 1998.

• É. Rallo, *Opéras, passions*, P.U.F., 2001.

• M. Schneider, *Prima Donna. Opéra et inconscient*, Odile Jacob, 2001.

• S. Segalini, *Divas, parcours d'un mythe*, Actes Sud, 1986.

10. Perspectives

• P. Beaussant, *Vous avez dit « baroque » ?*, Actes Sud, 1988.

• C. Deshoulières, *L'Opéra baroque et la scène moderne*, Fayard, 2000.

• G. Doublet, *Opéra. Nouveaux publics, nouvelles pratiques*, BDT éd., 2003.

• J. Longchampt, *Regards sur l'opéra*, L'Harmattan, 2003.

• J.-L. Martinoty, *Voyage à l'intérieur de l'opéra baroque*, Fayard, 1990.

Philippe DULAC

Copyrighted material

Table des matières

Mode d'emploi
Introduction

1. Genèses

L’invention de l’opéra
Orfeo (Rossi)
La Calisto (Cavalli)
De l’Italie à l’Europe
Alceste (Lully)
Armide (Lully)
Le triomphe de l’opera seria
Orlando furioso (Vivaldi)
Jules César (Haendel)
Castrats et cantatrices
Les mutations du siècle des Lumières
La Servante maîtresse (Pergolèse)
Dardanus (Rameau)
Une ère nouvelle
Iphigénie en Tauride (Gluck)
Orlando paladino (Haydn)

2. Épanouissements

Mozart et l’avènement du théâtre lyrique
Un nouveau lyrisme
Lucia di Lammermoor (Donizetti)
Norma (Bellini)
Interprètes de légende
De l’opéra-comique au grand opéra
Les Huguenots (Meyerbeer)
Les Troyens (Berlioz)
L’opéra romantique allemand
Hans Heiling (Marschner)
Le Freischütz (Weber)
Wagner et l’art total
Tristan et Isolde
Parsifal
Verdi ou le théâtre en musique

Copyrighted material

La Traviata
Otello
L’essor de l’opéra russe
Boris Godounov (Moussorgski)
La Dame de pique (Tchaïkovski)

3. Métamorphoses

De Gounod à Debussy
Carmen (Bizet)
Pelléas et Mélisande (Debussy)
Du vérisme à Puccini
Paillasse (Leoncavallo)
La Bohème (Puccini)
Opérette et opéra-comique
La Belle Hélène (Offenbach)
L’Amour masqué (Messager)
La Chauve-Souris (Strauss)
Post-romantisme et décadence
Ariane et Barbe-Bleue (Dukas)
La Ville morte (Korngold)
Situation de Richard Strauss
Elektra
La Femme sans ombre
L’opéra tchèque
Roussalka (Dvořák)
L’Affaire Makropoulos (Janáček)
L’école de Vienne
Moïse et Aaron (Schoenberg)
Wozzeck (Berg)
Tradition et modernisme
Peter Grimes (Britten)
The Rake’s Progress (Stravinsky)
La vitalité de la création contemporaine
Les Soldats (Zimmermann)
Saint François d’Assise (Messiaen)

4. Lieux

Aix-en-Provence
Bayreuth
Berlin
Buenos Aires
Glyndebourne

Copyrighted material

Londres
Milan
Monte-Carlo
Moscou
Munich
Naples
New York
Paris
Prague
Salzbourg
Venise
Vienne

5. Textes

Adaptation d’œuvres théâtrales
Compositeurs librettistes
Musicien et « poète »
Mythologie et histoire ancienne
Traductions : trahisons ?

6. Voix

Bel canto
Chanteur-acteur
Distribution vocale
Stars du lyrique
Vaillance et héroïsme
Virtuosité vocale

7. Réalités

Décors, lumières, costumes
Direction d’opéra
« Lyricomanes »
Scénographie lyrique
Techniques d’écriture

8. Imaginaires

Caricatures et démythifications
Éros et Thanatos
L’opéra dans la cité

Copyrighted material

Table des auteurs

Ivan A. ALEXANDRE
auteur

Bernard BANOUN
professeur des Universités, université François Rabelais, Tours

Laurent BARTHEL
journaliste, collaborateur des revues *Opéra international, Répertoire*

Philippe BEAUSSANT
directeur de l'Institut de musique et danse anciennes de l'Île-de-France, conseiller artistique du Centre de musique baroque de Versailles

Jean-Michel BRÈQUE
agrégé des lettres, collaborateur de la revue *Avant-Scène Opéra*

Pierre BRUNEL
professeur de littérature comparée à l'université de Paris-IV-Sorbonne, membre de l'Institut universitaire de France

Jean CABOURG
critique musical, agrégé de lettres modernes

René de CECCATTY
écrivain

Sophie COMET
professeur au Conservatoire de Bourg-la-Reine

Gérard CONDÉ
compositeur, musicographe

Alain DUAULT
licence de lettres et sciences humaines, maîtrise de lettres modernes, concepteur et présentateur des émissions musicales classiques de France-3 et R.T.L.

Philippe DULAC
agrégé de lettres modernes, ancien élève de l'École normale supérieure

Guy ERISMANN
écrivain et musicologue, secrétaire général adjoint de l'Académie Charles-Cros

Pierre FLINOIS
architecte, critique musical

Gérard FONTAINE
docteur en philosophie, conseiller culturel et de coopération, Ambassade de France au Mexique

Jacques FOURNIER
critique musical et traducteur, collaborateur d'*Opéra international*

Copyrighted material

Hugues GALL
directeur de l'Opéra national de Paris

Juliette GARRIGUES
musicologue, analyste, chef de chœur diplômée du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, chargée de cours à Columbia University, New York

Yves GÉRARD
professeur titulaire de la chaire d'histoire de la musique et de musicologie au Conservatoire national supérieur de musique de Paris

Elizabeth GIULIANI
conservateur général à la Bibliothèque nationale de France

Harry HALBREICH
musicologue, professeur d'analyse musicale

Martine KAHANE
conservateur général, directeur du service culturel de l'Opéra national de Paris

Jean-François LABIE
écrivain

Frank LANGLOIS
musicologue

André LISCHKE
docteur en musicologie, maître de conférences à l'université d'Évry

Richard MARTET
rédacteur en chef

Christian MERLIN
agrégé de l'Université, docteur ès lettres, maître de conférences à l'université de Lille-III-Charles-de-Gaulle, critique musical

Denis MORRIER
professeur d'analyse et de culture musicale à l'École nationale de musique de Montbéliard et au Conservatoire national supérieur de musique de Paris

Annie PARADIS
docteur en anthropologie, ingénieur d'études à l'université de Toulouse-II, Le Mirail, et au centre d'anthropologie de Toulouse (UMR 8555 du C.N.R.S.)

Michel PAROUTY
journaliste

Alain PERROUX
chargé de mission pour le service culturel du Grand Théâtre de Genève

Timothée PICARD
ancien élève de l'École normale supérieure et de Sciences-Po Paris, assistant à l'université Marc Bloch (Strasbourg), critique musical

Danielle PORTE
maître de conférences à l'université de Paris-IV Sorbonne

Copyrighted material

Nicole QUENTIN-MAURER
écrivain

Alain SATGÉ
ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé de lettres, docteur de troisième cycle, assistant à la faculté lettres de Rouen

Gilles de VAN
professeur émérite à l'université de Paris-III

Marc VIGNAL
musicologue, journaliste

Copyrighted material

Index

Comment utiliser l'index

L’index permet d’effectuer une recherche précise dans l’ensemble des articles de l’ouvrage et d’y naviguer.

Sous chaque entrée figurent une ou plusieurs références.

Lorsque la première référence qui apparaît sous l’entrée est précédée d’une puce, cela signifie qu’il existe un article entier sur le sujet.

Les autres références correspondent aux titres des articles qui comportent un passage significatif sur le sujet.

En cliquant sur une référence, vous êtes directement positionné à l’endroit pertinent de l’article.

Copyrighted material

ADAMS John (né en 1947)
La vitalité de la création contemporaine
ADAPTATION DES ŒUVRES
Adaptation d'œuvres théâtrales
De Gounod à Debussy
De la scène à l'écran
Du vérisme à Puccini
Elektra
La vitalité de la création contemporaine
Le triomphe de l'opera seria
Les Soldats (Zimmermann)
L'essor de l'opéra russe
Musicien et « poète »
Otello
Renouveau de l'opéra baroque
Wozzeck (Berg)
AFFAIRE MAKROPOULOS (L'), L. Janácek
L'Affaire Makropoulos (Janáček)
AFFETTO
Bel canto
AGUJARU Lucrezia, dite LA BASTARDELLA (1743 ou 1746-1783)
Virtuosité vocale
AIGU
Virtuosité vocale
AIR DE COUR
De l'Italie à l'Europe
AIX-EN-PROVENCE
Aix-en-Provence
ALBÉNIZ Isaac (1860-1909)
Wagner et l'art total
ALBERT Eugen d' (1864-1932)
Post-romantisme et décadence
ALCESTE OU LE TRIOMPHE D'ALCIDE, J.-B. Lully
Alceste (Lully)
ALEOTTI Gian Battista (1546-1636)
L'opéra dans la cité
ALLEMAGNE
Adaptation d'œuvres théâtrales
Bayreuth
Berlin
Compositeurs librettistes

Copyrighted material

B

BACH Jean-Sébastien (1685-1750)
De l'Italie à l'Europe
BACH Johann Christian (1735-1782)
Une ère nouvelle
BALLET
De l'Italie à l'Europe
Le Palais-Garnier, espace social
Moscou
Paris
BALLET DE COUR
De l'Italie à l'Europe
BALLETS RUSSES
Décors, lumières, costumes
Le Palais-Garnier, espace social
Monte-Carlo
Paris
BARBAJA Domenico (1778-1841)
Naples
BARBIER DE SÉVILLE (LE), G. Rossini
Interprètes de légende
Traductions : trahisons ?
Un nouveau lyrisme
BARBIER Jules (1822-1901)
De Gounod à Debussy
BAROQUE
Bel canto
Caricatures et démythifications
Chanteur-acteur
Décors, lumières, costumes
Distribution vocale
Le triomphe de l'opera seria
Les mutations du siècle des Lumières
L'invention de l'opéra

Copyrighted material

L’opéra dans la cité
L’opéra tchèque
Renouveau de l’opéra baroque
Salzbourg
Scénographie lyrique
Techniques d’écriture

BARRAULT Jean-Louis (1910-1994)

Opéra chic et opéra choc

BARTÓK Béla (1881-1945)

Tradition et modernisme

BARYTON

Distribution vocale
Glossaire

BASSE BOUFFE

Distribution vocale
Glossaire
Virtuosité vocale

BASSE CONTINUE ou CONTINUO

Glossaire
L’invention de l’opéra

BASSE, voix

Distribution vocale
Glossaire
L’essor de l’opéra russe
Stars du lyrique

BAYREUTH

Bayreuth
Décors, lumières, costumes
Direction d’opéra
L’opéra dans la cité
Opéra chic et opéra choc
Opéra et architecture
Parsifal
Scénographie lyrique
Wagner et l’art total

BEECHAM Thomas (1879-1961)

Londres

BEETHOVEN Ludwig van (1770-1827)

Wagner et l’art total

BEL CANTO

Bel canto
Glossaire

Copyrighted material

Le triomphe de l’opera seria
Norma (Bellini)
Un nouveau lyrisme
Verdi ou le théâtre en musique

BELLE HÉLÈNE (LA), J. Offenbach

La Belle Hélène (Offenbach)

BELLINI Vincenzo (1801-1835)

Bel canto
Interprètes de légende
Norma (Bellini)
Un nouveau lyrisme

BERG Alban (1885-1935)

L’école de Vienne
Wozzeck (Berg)

BERGANZA Teresa (née en 1935)

Dictionnaire des interprètes
Un nouveau lyrisme

BERGMAN Ingmar (1918-2007)

De la scène à l’écran

BERGONZI Carlo (né en 1924)

Dictionnaire des interprètes

BERIO Luciano (1925-2003)

La vitalité de la création contemporaine

BÉRIOT Charles de (1802-1870)

Interprètes de légende

BERLIN

Berlin
L’opéra dans la cité

BERLIOZ Hector (1803-1869)

Compositeurs librettistes
Les Troyens (Berlioz)
Mythologie et histoire ancienne

BIBLIQUES (THÈMES)

De l’opéra-comique au grand opéra
Moïse et Aaron (Schoenberg)

BIRTWISTLE Harrison (né en 1934)

La vitalité de la création contemporaine

BIZET Georges (1838-1875)

Carmen (Bizet)
De Gounod à Debussy
Traductions : trahisons ?

Copyrighted material

BJÖRLING Jussi (1911-1960)
Dictionnaire des interprètes
BOESMANS Philippe (né en 1936)
La vitalité de la création contemporaine
BOHÈME (LA), G. Puccini
La Bohème (Puccini)
BÖHM Karl (1894-1981)
Vienne
BOIELDIEU François Adrien (1775-1834)
De l'opéra-comique au grand opéra
BOITO Arrigo (1842-1918)
La Traviata
Musicien et « poète »
Mythologie et histoire ancienne
Traductions : trahisons ?
BOLCHOÏ
Moscou
BONONCINI Giovanni (1670-1747)
Castrats et cantatrices
BORDONI ou HASSE BORDONI Faustina (1700-1781)
Castrats et cantatrices
BORIS GODOUNOV, M. Moussorgski
Boris Godounov (Moussorgski)
Stars du lyrique
BORODINE Alexandre (1833-1887)
L'essor de l'opéra russe
BOUFFES-PARISIENS (THÉÂTRE DES)
Opérette et opéra-comique
BOUFFONS (QUERELLE DES)
Les mutations du siècle des Lumières
Une ère nouvelle
BRACCIOLI Grazio (1682-1752)
Orlando furioso (Vivaldi)
BRINDISI
Glossaire
BRITTEN Benjamin (1913-1976)
La vitalité de la création contemporaine
Mythologie et histoire ancienne
Peter Grimes (Britten)
Tradition et modernisme

Copyrighted material

Tragique et société
BROOK Peter (né en 1925)
Scénographie lyrique
BRUNEAU Alfred (1857-1934)
De Gounod à Debussy
BRUSCANTINI Sesto (1915-2003)
Dictionnaire des interprètes
BÜCHNER Georg (1813-1837)
Wozzeck (Berg)
BUENOS AIRES
Buenos Aires
BÜLOW Hans von (1830-1894)
Wagner et l'art total
BUMBRY Grace (née en 1937)
Dictionnaire des interprètes
BUSCH Fritz (1890-1951)
Glyndebourne
BUSSOTTI Sylvano (né en 1931)
La vitalité de la création contemporaine

Copyrighted material

C

CABALETTE ou CABALETTA

Glossaire
Un nouveau lyrisme

CABALLÉ Montserrat (née en 1933)

Dictionnaire des interprètes

CACCINI Giulio (1545-1618)

Bel canto
De l'Italie à l'Europe
L'invention de l'opéra
Virtuosité vocale

CADENCE

Glossaire

CALDERÓN DE LA BARCA Pedro (1600-1681)

De l'Italie à l'Europe

CALISTO (LA), P. F. Cavalli

Orfeo (Rossi)

CALLAS Maria (1923-1977)

Chanteur-acteur
Opéra chic et opéra choc
Stars du lyrique

CALVÉ Emma (1858-1942)

De Gounod à Debussy

CAMBERT Robert (1628 env.-1677)

De l'Italie à l'Europe
L'opéra dans la cité

CAMERATE

Bel canto
Démocratisation du public ?
L'invention de l'opéra

CAMMARANO Salvatore (1801-1852)

Lucia di Lammermoor (Donizetti)

CAMPRA André (1660-1744)

Copyrighted material

De l’Italie à l’Europe
Les mutations du siècle des Lumières
CANTATE
Glossaire
CANTATRICES
Caricatures et démythifications
Castrats et cantatrices
Chanteur-acteur
Direction d’opéra
Éros et Thanatos
Interprètes de légende
Opéra chic et opéra choc
« Lyricomanes »
CAPEK Karel (1890-1938)
L’Affaire Makropoulos (Janáček)
CAPRICCIO BIZARRO
Orfeo (Rossi)
CARICATURE
Caricatures et démythifications
Le Palais-Garnier, espace social
CARMEN, G. Bizet
Carmen (Bizet)
De Gounod à Debussy
Traductions : trahisons ?
CARON Rose (1857-1930)
Chanteur-acteur
CARRÉ Michel (1819-1872)
De Gounod à Debussy
CARUSO Enrico (1873-1921)
Monte-Carlo
Stars du lyrique
CARVALHO Léon (1825-1897)
De Gounod à Debussy
CASTRAT
Bel canto
Castrats et cantatrices
Distribution vocale
Éros et Thanatos
Glossaire
L’invention de l’opéra
CAVALLERIA RUSTICANA, P. Mascagni

Copyrighted material

CRABBE George (1754-1832)
Peter Grimes (Britten)
CRAIG Edward Gordon (1872-1966)
Décors, lumières, costumes
CRESCENDO
Un nouveau lyrisme
CRESPIN Régine (1927-2007)
Dictionnaire des interprètes
CUZZONI Francesca (1700-1770)
Castrats et cantatrices

Copyrighted material

L’école de Vienne
Pelléas et Mélisande (Debussy)
Techniques d’écriture
Vaillance et héroïsme

DÉCOR

Aix-en-Provence
De l’opéra-comique au grand opéra
Décors, lumières, costumes
Le triomphe de l’opera seria
Scénographie lyrique

DELLA CASA Lisa (1919-2012)

Dictionnaire des interprètes

DÉMOCRATISATION

Démocratisation du public ?
Le Palais-Garnier, espace social
« Lyricomanes »

DERMOTA Anton (1910-1989)

Dictionnaire des interprètes

DESCHAMPS Émile (1791-1871)

Les Huguenots (Meyerbeer)

DESCRIPTIVE (MUSIQUE)

Les mutations du siècle des Lumières
Techniques d’écriture

DEUTSCHE OPER, Berlin

Berlin

DEVRIENT Eduard (1801-1877)

Hans Heiling (Marschner)

DIAGHILEV Serge de (1872-1929)

Décors, lumières, costumes
Le Palais-Garnier, espace social

DIDON ET ÉNÉE, H. Purcell

De l’Italie à l’Europe

DIORAMA

De l’opéra-comique au grand opéra

DIRECT (ENREGISTREMENT EN)

Disque et opéra

DIRECTION D’OPÉRA

Direction d’opéra
Opéra chic et opéra choc

DISQUE

Disque et opéra

Copyrighted material

Glyndebourne
Interprètes de légende
Moscou
New York
Stars du lyrique
« Lyricomanes »

DISTRIBUTION VOCALE

Distribution vocale
Tragique et société

DIVAS

Caricatures et démythifications
Castrats et cantatrices
Chanteur-acteur
Direction d'opéra
Éros et Thanatos
Interprètes de légende
Stars du lyrique
« Lyricomanes »

DIVERTISSEMENT, histoire du spectacle

De l'Italie à l'Europe
L'invention de l'opéra

DON GIOVANNI, W. A. Mozart

Interprètes de légende
Mozart et l'avènement du théâtre lyrique

DONIZETTI Gaetano (1797-1848)

Bel canto
Lucia di Lammermoor (Donizetti)
Un nouveau lyrisme

DOUBLAGE, cinéma

De la scène à l'écran

DRAMATURGIE

Adaptation d'œuvres théâtrales
Bel canto
Direction d'opéra
Mythologie et histoire ancienne
Techniques d'écriture
Traductions : trahisons ?

DRAME

La Traviata
L'école de Vienne
Otello
Verdi ou le théâtre en musique
Wagner et l'art total

Copyrighted material

« Lyricomanes »
ENSEMBLE
Glossaire
Le triomphe de l'opera seria
Techniques d'écriture
ENTRACTE
Le Palais-Garnier, espace social
ENTRÉE, chorégraphie
Les mutations du siècle des Lumières
EÖTVÖS Peter (né en 1944)
La vitalité de la création contemporaine
ÉPIQUES (THÈMES)
Armide (Lully)
De l'Italie à l'Europe
Iphigénie en Tauride (Gluck)
Orlando furioso (Vivaldi)
Parsifal
ESPAGNE
Castrats et cantatrices
De l'Italie à l'Europe
Interprètes de légende
Opérette et opéra-comique
Tradition et modernisme
ESTE (LES)
L'invention de l'opéra
ESTHÉTIQUE MUSICALE
De Gounod à Debussy
Du vérisme à Puccini
Les Troyens (Berlioz)
Les mutations du siècle des Lumières
L'école de Vienne
L'opéra romantique allemand
Techniques d'écriture
Tradition et modernisme
Une ère nouvelle
ÉTATS-UNIS
La Ville morte (Korngold)
La vitalité de la création contemporaine
New York
Opérette et opéra-comique
Stars du lyrique
ÉTENDUE

Copyrighted material

Glossaire
Virtuosité vocale

EURIDICE, J. Peri et G. Caccini

L’invention de l’opéra

EXPRESSIONNISME

Scénographie lyrique

EXPRESSIVITÉ

Adaptation d’œuvres théâtrales
Bel canto
Chanteur-acteur
De l’Italie à l’Europe
De l’opéra-comique au grand opéra
Le triomphe de l’opera seria
Orlando paladino (Haydn)
Stars du lyrique
Techniques d’écriture

Copyrighted material

F

FALCON Marie Cornélie (1814-1897)
Vaillance et héroïsme
FALLA Manuel de (1876-1946)
Tradition et modernisme
FANTASTIQUE
De l'opéra-comique au grand opéra
Hans Heiling (Marschner)
Le Freischütz (Weber)
L'opéra romantique allemand
FARINELLI, Carlo BROSCHI dit (1705-1782)
Castrats et cantatrices
FARRAR Géraldine (1882-1967)
Chanteur-acteur
FAUST, C. Gounod
De Gounod à Debussy
Opéra chic et opéra choc
FAUSTINI Giovanni (1619 env.-1651)
Orfeo (Rossi)
FEDERICO Gennaro Antonio (mort en 1745 env.)
La Servante maîtresse (Pergolèse)
FÉERIE
Les mutations du siècle des Lumières
L'essor de l'opéra russe
L'invention de l'opéra
FELSENSTEIN Walter (1901-1975)
Berlin
Opéra chic et opéra choc
Scénographie lyrique
FEMME (IMAGES DE LA)
Tragique et société
FEMME SANS OMBRE (LA), R. Strauss
La Femme sans ombre

Copyrighted material

FÉNELON Philippe (né en 1952)
La vitalité de la création contemporaine
FERRARE
L'invention de l'opéra
FERRI Baldassare (1610-1680)
Castrats et cantatrices
FESTIVAL
Aix-en-Provence
Bayreuth
Direction d'opéra
Glyndebourne
Munich
Opéra chic et opéra choc
Parsifal
Renouveau de l'opéra baroque
Salzbourg
Wagner et l'art total
FÉTICHISME
Éros et Thanatos
FIBICH Zdenek (1850-1900)
L'opéra tchèque
FIGURALISME
Glossaire
FILM-OPÉRA
De la scène à l'écran
FINALE
Bel canto
Glossaire
FINANCEMENT
Direction d'opéra
FIORITURE
Glossaire
FISCHER-DIESKAU Dietrich (1925-2012)
Dictionnaire des interprètes
FLAGSTADT Kirsten (1895-1962)
Dictionnaire des interprètes
FLAUBERT Gustave (1821-1880)
Lucia di Lammermoor (Donizetti)
FLORENCE
Bel canto
Démocratisation du public ?

Copyrighted material

L’invention de l’opéra
L’opéra dans la cité
Musicien et « poète »

FLÛTE ENCHANTÉE (LA), W. A. Mozart

La Femme sans ombre
Mozart et l’avènement du théâtre lyrique
Tragique et société

FOERSTER Josef Bohuslav (1859-1951)

L’opéra tchèque

FOIRE (THÉÂTRES DE LA)

De l’opéra-comique au grand opéra
Démocratisation du public ?
Opérette et opéra-comique

FOLKLORE

Tradition et modernisme

FOMINE Evstigneï (1761-1800)

L’essor de l’opéra russe

FONTANESI Francesco (1751-1795)

Venise

FOUQUÉ Friedrich Heinrich Karl de LA MOTTE (1777-1843)

L’opéra romantique allemand

FOYER DE LA DANSE

Le Palais-Garnier, espace social

FOYER DU PUBLIC

Le Palais-Garnier, espace social
Opéra et architecture

FRANCE

Adaptation d’œuvres théâtrales
Aix-en-Provence
Alceste (Lully)
Ariane et Barbe-Bleue (Dukas)
Armide (Lully)
Carmen (Bizet)
Castrats et cantatrices
Chanteur-acteur
Dardanus (Rameau)
De Gounod à Debussy
De l’Italie à l’Europe
De l’opéra-comique au grand opéra
Décors, lumières, costumes
Démocratisation du public ?
Direction d’opéra

Copyrighted material

Distribution vocale
Du vérisme à Puccini
Iphigénie en Tauride (Gluck)
La Belle Hélène (Offenbach)
La Chauve-Souris (Strauss)
La vitalité de la création contemporaine
Le Palais-Garnier, espace social
Les Troyens (Berlioz)
Les mutations du siècle des Lumières
L'opéra dans la cité
L'opéra tchèque
Opéra chic et opéra choc
Opérette et opéra-comique
Paris
Pelléas et Mélisande (Debussy)
Post-romantisme et décadence
Saint François d'Assise (Messiaen)
Scénographie lyrique
Techniques d'écriture
Tradition et modernisme
Traductions : trahisons ?
Un nouveau lyrisme
Une ère nouvelle
Vaillance et héroïsme
« Lyricomanes »

FREISCHÜTZ (LE), C. M. von Weber

Le Freischütz (Weber)
L'opéra romantique allemand

FRENI Mirella (née en 1935)

Dictionnaire des interprètes

FREUD Sigmund (1856-1939)

Éros et Thanatos

FRIEDRICH Götz (1930-2000)

Scénographie lyrique

FURTWÄNGLER Wilhelm (1886-1954)

Salzbourg

FUX Johann Josef (1660-1741)

L'opéra tchèque

Copyrighted material

G

GAILHARD Pedro (1848-1918)
Paris
GALLI-BIBIENA (LES)
L'opéra dans la cité
L'opéra tchèque
GALLI-MARIÉ Célestine (1840-1905)
Chanteur-acteur
GÄNSEMARKTOPER, Hambourg
De l'Italie à l'Europe
GARCIA Manuel (1775-1832)
Interprètes de légende
GARNIER Charles (1825-1898)
Le Palais-Garnier, espace social
Monte-Carlo
Opéra et architecture
Paris
GASTSPIEL
Direction d'opéra
GATTI-CASAZZA Giulio (1869-1940)
Direction d'opéra
GAUTIER Théophile (1811-1872)
Interprètes de légende
GERSHWIN George (1898-1937)
Opérette et opéra-comique
GESTE
Chanteur-acteur
Renouveau de l'opéra baroque
Stars du lyrique
GIGLI Beniamino (1890-1957)
Dictionnaire des interprètes
GILBERT William (1836-1911)
Opérette et opéra-comique

Copyrighted material

H

HABA Alois (1893-1973)
L'opéra tchèque
HABSBOURG
L'opéra tchèque
Vienne
HAENDEL Georg Friedrich (1685-1759)
Adaptation d'œuvres théâtrales
Bel canto
De l'Italie à l'Europe
Jules César (Haendel)
Renouveau de l'opéra baroque
Tragique et société
Virtuosité vocale
HAGEN Oskar
Renouveau de l'opéra baroque
HAHN Reynaldo (1875-1947)
Bel canto
HALÉVY Jacques Fromental (1799-1862)
De l'opéra-comique au grand opéra
HALÉVY Ludovic (1834-1908)
La Belle Hélène (Offenbach)
Opérette et opéra-comique
HAMBOURG
De l'Italie à l'Europe
HANS HEILING, H. Marschner
Hans Heiling (Marschner)
HARMONIE
Glossaire
Techniques d'écriture
HARNONCOURT Nikolaus (né en 1929)
Renouveau de l'opéra baroque
HASSE Johann Adolf (1699-1783)

Copyrighted material

Castrats et cantatrices
HAUTE-CONTRE
Distribution vocale
Glossaire
HAYDN Joseph (1732-1809)
Orlando paladino (Haydn)
Une ère nouvelle
HERSANT Philippe (né en 1948)
La vitalité de la création contemporaine
HERVÉ, Florimond RONGER dit (1825-1892)
Opérette et opéra-comique
HINDEMITH Paul (1895-1963)
Tradition et modernisme
HIPPOLYTE ET ARICIE, J.-P. Rameau
Les mutations du siècle des Lumières
HISTORIQUES (THÈMES)
Boris Godounov (Moussorgski)
De l'opéra-comique au grand opéra
Jules César (Haendel)
L'essor de l'opéra russe
Mythologie et histoire ancienne
Norma (Bellini)
HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus (1776-1822)
Compositeurs librettistes
L'opéra romantique allemand
HOFMANNSTHAL Hugo von (1874-1929)
Elektra
La Femme sans ombre
Musicien et « poète »
Situation de Richard Strauss
HOFOPER, Vienne
Scénographie lyrique
Vienne
HONGRIE
Opérette et opéra-comique
Tradition et modernisme
HORNE Marilyn (née en 1929)
Dictionnaire des interprètes
HOTTER Hans (1909-2003)
Dictionnaire des interprètes
HUGUENOTS (LES), G. Meyerbeer

Copyrighted material

Les Huguenots (Meyerbeer)
HÜLSEN Botho von (1815-1886)
Berlin
HUMANISME
L’invention de l’opéra
HUMPERDINCK Engelbert (1854-1921)
Post-romantisme et décadence
Wagner et l’art total

Copyrighted material

Virtuosité vocale

Copyrighted material

J

JACQUOT Benoît (né en 1947)
De la scène à l'écran
JANÁCEK Leoš (1854-1928)
Compositeurs librettistes
L'Affaire Makropoulos (Janáček)
L'opéra tchèque
Prague
JANOWITZ Gundula (née en 1937)
Dictionnaire des interprètes
JAZZ
La vitalité de la création contemporaine
JENUFA, L. Janácek
Compositeurs librettistes
L'opéra tchèque
JÉSUITES
De l'Italie à l'Europe
JEU DE L'ACTEUR
Chanteur-acteur
De la scène à l'écran
Scénographie lyrique
JONNY SPIELT AUF, E. Krenek
Post-romantisme et décadence
JONSON Ben (1573-1637)
De l'Italie à l'Europe
JOSEPH II d'Autriche (1741-1790)
Une ère nouvelle
JULES CÉSAR, G. F. Haendel
Jules César (Haendel)
Renouveau de l'opéra baroque
JULIETTE OU LA CLEF DES SONGES, B. Martinu
L'opéra tchèque
Prague

Copyrighted material

JURINAC Sena (1921-2011)

Dictionnaire des interprètes

Copyrighted material

K

KAGEL Mauricio (né en 1931)
La vitalité de la création contemporaine
KARAJAN Herbert von (1908-1989)
Direction d'opéra
Salzbourg
Vienne
KARLSRUHE
Les Troyens (Berlioz)
KEISER Reinhardt (1674-1739)
De l'Italie à l'Europe
KERN Jerome (1885-1945)
Opérette et opéra-comique
KING'S THEATRE, Glasgow
Les Troyens (Berlioz)
KING'S THEATRE, Londres
Interprètes de légende
Londres
KIPNIS Alexander (1891-1978)
Dictionnaire des interprètes
KLEMPERER Otto (1885-1973)
Berlin
KODÁLY Zoltán (1882-1967)
Tradition et modernisme
KOMISCHE OPER, Berlin
Berlin
Scénographie lyrique
Traductions : trahisons ?
KORNGOLD Erich Wolfgang (1897-1957)
La Ville morte (Korngold)
Post-romantisme et décadence
KOTCE (THÉÂTRE), Prague
L'opéra tchèque

Copyrighted material

KRAUS Alfredo (1927-1999)

Dictionnaire des interprètes

KRAUSS Clemens (1893-1954)

Berlin

Salzbourg

KRENEK Ernst (1900-1991)

Post-romantisme et décadence

KVAPIL Jaroslav (1868-1950)

Roussalka (Dvořák)

Copyrighted material

La Ville morte (Korngold)
Wagner et l'art total
LEMECHEV Sergei (1902-1977)
Dictionnaire des interprètes
LEMNITZ Tiana (1897-1994)
Dictionnaire des interprètes
LENAËL Philippe (1943-2002)
Renouveau de l'opéra baroque
LENZ Jakob Michael (1751-1792)
Les Soldats (Zimmermann)
LEONCAVALLO Ruggero (1857-1919)
Paillasse (Leoncavallo)
LEONHARDT Gustav (né en 1928)
Renouveau de l'opéra baroque
LEPPARD Raymond (né en 1927)
Renouveau de l'opéra baroque
LESUEUR Jean-François (1760-1837)
De l'opéra-comique au grand opéra
LIBRETTISTE
Adaptation d'œuvres théâtrales
Compositeurs librettistes
Dardanus (Rameau)
De Gounod à Debussy
Glossaire
Hans Heiling (Marschner)
Le triomphe de l'opera seria
Musicien et « poète »
Mythologie et histoire ancienne
Orlando furioso (Vivaldi)
Une ère nouvelle
LIEBERMANN Rolf (1910-1999)
Opéra chic et opéra choc
Paris
Saint François d'Assise (Messiaen)
LIFAR Serge (1905-1986)
Le Palais-Garnier, espace social
LIGETI György (1923-2006)
La vitalité de la création contemporaine
LINCOLN CENTER
New York
LIND Jenny (1820-1887)

Copyrighted material

Interprètes de légende

LISSNER Stéphane

Aix-en-Provence

LITERATUROPER

La vitalité de la création contemporaine

LITTÉRAIRES (SOURCES)

Adaptation d'œuvres théâtrales
Compositeurs librettistes
De Gounod à Debussy
Elektra
La Ville morte (Korngold)
La vitalité de la création contemporaine
L'essor de l'opéra russe
Mythologie et histoire ancienne
Otello

LIVRET

Adaptation d'œuvres théâtrales
Ariane et Barbe-Bleue (Dukas)
Caricatures et démythifications
Compositeurs librettistes
De l'Italie à l'Europe
De l'opéra-comique au grand opéra
Disque et opéra
Glossaire
Iphigénie en Tauride (Gluck)
La Ville morte (Korngold)
La vitalité de la création contemporaine
Les mutations du siècle des Lumières
L'Amour masqué (Messager)
L'invention de l'opéra
Mozart et l'avènement du théâtre lyrique
Musicien et « poète »
Orfeo (Rossi)
Orlando furioso (Vivaldi)
Paillasse (Leoncavallo)
Pelléas et Mélisande (Debussy)
Post-romantisme et décadence
Roussalka (Dvořák)
Situation de Richard Strauss
Techniques d'écriture
Traductions : trahisons ?
Une ère nouvelle

LOGE

Le Palais-Garnier, espace social

Copyrighted material

LONDRES
- Castrats et cantatrices
- Interprètes de légende
- Jules César (Haendel)
- Londres
- Une ère nouvelle

LORENZ Max (1901-1975)
- Dictionnaire des interprètes

LOS ANGELES Victoria de (1923-2005)
- Dictionnaire des interprètes

LOUIS II DE BAVIÈRE (1845-1886)
- Bayreuth
- Wagner et l'art total

LOUIS XIV (1638-1715)
- Alceste (Lully)
- De l'Italie à l'Europe
- Démocratisation du public ?
- Les mutations du siècle des Lumières
- L'opéra dans la cité

LUCIA DI LAMMERMOOR, G. Donizetti
- Lucia di Lammermoor (Donizetti)

LUDWIG Christa (née en 1924)
- Dictionnaire des interprètes

LULLY Jean-Baptiste (1632-1687)
- Alceste (Lully)
- Armide (Lully)
- De l'Italie à l'Europe
- Démocratisation du public ?
- Les mutations du siècle des Lumières
- L'opéra dans la cité
- Renouveau de l'opéra baroque

LULLY Louis de (1664-1734)
- De l'Italie à l'Europe

LULU, A. Berg
- L'école de Vienne

LUMIÈRES (SIÈCLE DES)
- Les mutations du siècle des Lumières
- L'opéra tchèque
- Mozart et l'avènement du théâtre lyrique

Copyrighted material

MEZZO-SOPRANO
Distribution vocale
Glossaire
MILAN
Milan
Norma (Bellini)
Scénographie lyrique
MILANOV Zinka (1906-1989)
Dictionnaire des interprètes
MILHAUD Darius (1892-1974)
Tradition et modernisme
MISE EN SCÈNE
Bayreuth
Décors, lumières, costumes
Opéra chic et opéra choc
Renouveau de l'opéra baroque
Scénographie lyrique
MODULATION
Glossaire
Techniques d'écriture
MOÏSE ET AARON, A. Schoenberg
Moïse et Aaron (Schoenberg)
MOLIÈRE (1622-1673)
De l'Italie à l'Europe
MONACO
Monte-Carlo
MONODIE
Glossaire
MONODRAME
Glossaire
L'école de Vienne
MONTE-CARLO (OPÉRA DE)
Monte-Carlo
Stars du lyrique
MONTÉCLAIR Michel Pinolet de (1667-1737)
Virtuosité vocale
MONTEUX Pierre (1875-1964)
Renouveau de l'opéra baroque
MONTEVERDI Claudio (1567-1643)
Bel canto
Démocratisation du public ?

Copyrighted material

L’invention de l’opéra
Musicien et « poète »
Mythologie et histoire ancienne
Renouveau de l’opéra baroque
Techniques d’écriture

MORT

Éros et Thanatos
Tragique et société

MORTIER Gérard (né en 1943)

Salzbourg

MOSCOU

Moscou
Scénographie lyrique

MOUSSORGSKI Modest (1839-1881)

Boris Godounov (Moussorgski)
L’essor de l’opéra russe
Stars du lyrique

MOZART Wolfgang Amadeus (1756-1791)

Adaptation d’œuvres théâtrales
Aix-en-Provence
Chanteur-acteur
Compositeurs librettistes
Décors, lumières, costumes
Direction d’opéra
Glyndebourne
Interprètes de légende
L’opéra romantique allemand
Mozart et l’avènement du théâtre lyrique
Munich
Musicien et « poète »
Salzbourg
Une ère nouvelle
Virtuosité vocale

MUETTE DE PORTICI (LA), D. F. E. Auber

De l’opéra-comique au grand opéra
Décors, lumières, costumes

MUNICH

Munich

MUNICH (OPÉRA DE)

Munich

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Caricatures et démythifications

Copyrighted material

N

• A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z •

NABUCCO, G. Verdi
- Démocratisation du public ?
- Un nouveau lyrisme
- Vaillance et héroïsme

NAPLES
- La Servante maîtresse (Pergolèse)
- Lucia di Lammermoor (Donizetti)
- Naples
- Stars du lyrique

NAPOLÉON Ier (1769-1821)
- De l'opéra-comique au grand opéra

NATURALISME
- De Gounod à Debussy
- Décors, lumières, costumes
- Du vérisme à Puccini

NAZISME
- Bayreuth
- Post-romantisme et décadence
- Salzbourg

NELEPP Georgi (1904-1957)
- Dictionnaire des interprètes

NESTROY Johann Nepomuk (1801-1862)
- Caricatures et démythifications

NEW YORK
- New York
- Stars du lyrique

NICCOLINI Antonio (1772-1850)
- Naples

NIETZSCHE Friedrich (1844-1900)
- Éros et Thanatos

NILSSON Birgit (1918-2005)
- Dictionnaire des interprètes

Copyrighted material

Renouveau de l’opéra baroque
Un nouveau lyrisme
Une ère nouvelle

OPÉRA-BALLADE

Glossaire

OPÉRA-BALLET

Glossaire
Les mutations du siècle des Lumières

OPÉRA-BASTILLE

Opéra et architecture
Paris

OPÉRA-COMIQUE

De Gounod à Debussy
De l’opéra-comique au grand opéra
Démocratisation du public ?
Glossaire
Les mutations du siècle des Lumières
Mythologie et histoire ancienne
Opérette et opéra-comique
Une ère nouvelle

OPÉRA-COMIQUE, Paris

Ariane et Barbe-Bleue (Dukas)
Carmen (Bizet)
De Gounod à Debussy
Démocratisation du public ?
Direction d’opéra
Pelléas et Mélisande (Debussy)
Traductions : trahisons ?

OPÉRETTE

De Gounod à Debussy
Glossaire
La Chauve-Souris (Strauss)
L’Amour masqué (Messager)
Opérette et opéra-comique
Tragique et société

ORATORIO

Glossaire
Jules César (Haendel)

ORCHESTRE

Ariane et Barbe-Bleue (Dukas)
Armide (Lully)
Bayreuth
De l’opéra-comique au grand opéra

Copyrighted material

Scénographie lyrique

PÉKIN

L’opéra dans la cité

PELLÉAS ET MÉLISANDE, C. Debussy

Ariane et Barbe-Bleue (Dukas)
Pelléas et Mélisande (Debussy)
Techniques d’écriture

PENDERECKI Krzysztof (né en 1933)

La vitalité de la création contemporaine

PÈRE (IMAGES DU)

Tragique et société

PERGOLESI Giovanni Battista (1710-1736)

La Servante maîtresse (Pergolèse)
Une ère nouvelle

PERI Jacopo (1561-1633)

Démocratisation du public ?
L’invention de l’opéra

PERSONNAGE

Adaptation d’œuvres théâtrales
Carmen (Bizet)
Distribution vocale
Du vérisme à Puccini
La vitalité de la création contemporaine
Les mutations du siècle des Lumières
L’école de Vienne
Mozart et l’avènement du théâtre lyrique
Mythologie et histoire ancienne
Norma (Bellini)
Orlando paladino (Haydn)
Situation de Richard Strauss
Techniques d’écriture
The Rake’s Progress (Stravinsky)
Traductions : trahisons ?
Verdi ou le théâtre en musique
Wagner et l’art total

PETER GRIMES, B. Britten

Peter Grimes (Britten)

PFITZNER Hans (1869-1949)

Post-romantisme et décadence

PHILIPPE V (1683-1746), roi d’Espagne

Castrats et cantatrices

PHRASÉ

Copyrighted material

Bel canto
PIAVE Francesco Maria (1810-1876)
Musicien et « poète »
PICCINNI Nicola (1728-1800)
Une ère nouvelle
PINZA Ezio (1892-1957)
Dictionnaire des interprètes
PIRATE (ENREGISTREMENT)
Disque et opéra
« Lyricomanes »
PITTI (PALAIS)
Démocratisation du public ?
L'invention de l'opéra
PIZZI Pier Luigi (né en 1930)
Renouveau de l'opéra baroque
Scénographie lyrique
POÉSIE
Compositeurs librettistes
POLITIQUE CULTURELLE
Direction d'opéra
POLYPHONIE
Glossaire
PONNELLE Jean-Pierre (1932-1988)
De la scène à l'écran
Renouveau de l'opéra baroque
Scénographie lyrique
PONSELLE Rosa (1897-1981)
Dictionnaire des interprètes
PORPORA Nicola (1686-1766)
Un nouveau lyrisme
POST-ROMANTISME
Adaptation d'œuvres théâtrales
Caricatures et démythifications
La Ville morte (Korngold)
Post-romantisme et décadence
POUCHKINE Alexandre (1799-1837)
Boris Godounov (Moussorgski)
La Dame de pique (Tchaïkovski)
L'essor de l'opéra russe
POULENC Francis (1899-1963)

Copyrighted material

Tradition et modernisme

PRAGUE

De l'Italie à l'Europe
L'opéra tchèque
Prague
Roussalka (Dvořák)

PRÉLUDE

Glossaire
Otello

PRICE Leontyne (née en 1927)

Dictionnaire des interprètes

PRICE Margaret (née en 1941)

Dictionnaire des interprètes

PRINTEMPS Yvonne (1894-1977)

La Chauve-Souris (Strauss)

PRINZREGENTENTHEATER, Munich

Munich

PRODUCTION DES SPECTACLES

Direction d'opéra

PROGRAMMATION

Direction d'opéra
Le Palais-Garnier, espace social

PROKOFIEV Serge (1891-1953)

L'essor de l'opéra russe

PROLOGUE

Alceste (Lully)
Glossaire

PSYCHANALYSE

Éros et Thanatos
Tragique et société

PUBLICS

Caricatures et démythifications
De la scène à l'écran
Démocratisation du public ?
Direction d'opéra
Éros et Thanatos
Le Palais-Garnier, espace social
Le triomphe de l'opera seria
Les Huguenots (Meyerbeer)
Opéra chic et opéra choc
Tradition et modernisme

Copyrighted material

R

RACHMANINOV Serge (1873-1943)

L’essor de l’opéra russe

RADIODIFFUSION

New York

RAKE’S PROGRESS (THE) ou LE LIBERTIN, I. Stravinsky

The Rake’s Progress (Stravinsky)

RAMEAU Jean-Philippe (1683-1764)

Dardanus (Rameau)
Les mutations du siècle des Lumières
Renouveau de l’opéra baroque

RAPPRESENTATIVO (STILE)

Glossaire
Techniques d’écriture

RÉALISME

Chanteur-acteur
Du vérisme à Puccini
La Bohème (Puccini)
Les mutations du siècle des Lumières
Une ère nouvelle

RECITAR CANTANDO

Adaptation d’œuvres théâtrales
Bel canto
Glossaire

RÉCITATIF

Adaptation d’œuvres théâtrales
Alceste (Lully)
Chanteur-acteur
De l’Italie à l’Europe
Glossaire
Le triomphe de l’opera seria
L’essor de l’opéra russe
Mozart et l’avènement du théâtre lyrique
Orfeo (Rossi)
Orlando furioso (Vivaldi)

Copyrighted material

Boris Godounov (Moussorgski)
L'essor de l'opéra russe

RINUCCINI Ottavio (1562-1621)

Démocratisation du public ?
L'invention de l'opéra

RIRE

Caricatures et démythifications

RITOURNELLE

Glossaire
Le triomphe de l'opera seria

ROMANCE

Glossaire

ROMANI Felice (1788-1865)

Norma (Bellini)

ROMANTISME

Adaptation d'œuvres théâtrales
Bel canto
Caricatures et démythifications
Chanteur-acteur
Compositeurs librettistes
De l'opéra-comique au grand opéra
Décors, lumières, costumes
Hans Heiling (Marschner)
Interprètes de légende
La Femme sans ombre
Le Freischütz (Weber)
L'opéra dans la cité
L'opéra romantique allemand
Mythologie et histoire ancienne
Post-romantisme et décadence
Techniques d'écriture
Vaillance et héroïsme
Verdi ou le théâtre en musique
Virtuosité vocale

ROME

La Calisto (Cavalli)

RONCONI Luca (né en 1933)

Scénographie lyrique

ROSBAUD Hans (1895-1962)

Aix-en-Provence

ROSI Francesco (né en 1922)

De la scène à l'écran

Copyrighted material

S

SACRIFICE
Éros et Thanatos
Tragique et société

SAINT FRANÇOIS D'ASSISE, O. Messiaen
Saint François d'Assise (Messiaen)

SAINT-PÉTERSBOURG
Boris Godounov (Moussorgski)
La Dame de pique (Tchaïkovski)
L'essor de l'opéra russe

SAINT-SAËNS Camille (1835-1921)
De Gounod à Debussy

SALIERI Antonio (1750-1825)
Direction d'opéra

SALLE À L'ITALIENNE
L'opéra dans la cité

SALLE DE SPECTACLE
Le Palais-Garnier, espace social
Opéra et architecture

SALZBOURG
Salzbourg

SAN CARLO, Naples
Naples
Stars du lyrique

SATIRE
La Belle Hélène (Offenbach)

SCALA DE MILAN
Interprètes de légende
Milan
Norma (Bellini)
Scénographie lyrique

SCAMOZZI Vincenzo (1552-1616)
L'opéra dans la cité

Copyrighted material

SCOTTO Renata (née en 1934)
Dictionnaire des interprètes
SCRIBE Eugène (1791-1861)
Adaptation d'œuvres théâtrales
De l'opéra-comique au grand opéra
Les Huguenots (Meyerbeer)
Musicien et « poète »
SCUDO Paul (1806-1864)
Lucia di Lammermoor (Donizetti)
Un nouveau lyrisme
SECOND EMPIRE
Le Palais-Garnier, espace social
SELLARS Peter (né en 1957)
Scénographie lyrique
SELVA Gianantonio (1753-1819)
Venise
SÉMIRAMIS, G. Rossini
Un nouveau lyrisme
SÉRÉNADE
Glossaire
SÉRIALISME ou DODÉCAPHONISME SÉRIEL
Glossaire
L'école de Vienne
Moïse et Aaron (Schoenberg)
Wozzeck (Berg)
SERVA PADRONA (LA) ou LA SERVANTE MAÎTRESSE, G. B. Pergolesi
La Servante maîtresse (Pergolèse)
Opérette et opéra-comique
Une ère nouvelle
SERVICE PUBLIC
Direction d'opéra
SHAKESPEARE William (1564-1616)
Adaptation d'œuvres théâtrales
De l'Italie à l'Europe
La Traviata
SIEPI Cesare (1923-2010)
Dictionnaire des interprètes
SIFACE, Giovanni Francesco GROSSI dit (1653-1697)
Castrats et cantatrices
SIMIONATO Giulietta (1910-2010)

Copyrighted material

Dictionnaire des interprètes
SINFONIA
Techniques d'écriture
SINGSPIEL
Glossaire
Hans Heiling (Marschner)
L'opéra romantique allemand
Mozart et l'avènement du théâtre lyrique
Une ère nouvelle
ŠKROUP František (1801-1862)
L'opéra tchèque
SMETANA Bedrich (1824-1884)
L'opéra tchèque
Prague
SOLDATS (LES), B. A. Zimmermann
Les Soldats (Zimmermann)
SOLISTES
Direction d'opéra
SONTAG Henriette (1806-1854)
Interprètes de légende
SOPHOCLE (495-406 av. notre ère)
Elektra
SOPRANO
Distribution vocale
Glossaire
SOPRANO DRAMATIQUE
Glossaire
Vaillance et héroïsme
SOUMET Alexandre (1786-1845)
Norma (Bellini)
SOUPLESSE VOCALE
Virtuosité vocale
SPECTACLE
De l'Italie à l'Europe
Décors, lumières, costumes
Démocratisation du public ?
Le Palais-Garnier, espace social
Le triomphe de l'opera seria
L'invention de l'opéra
L'opéra dans la cité
Opéra et architecture

Copyrighted material

Opérette et opéra-comique
Renouveau de l’opéra baroque
Stars du lyrique

SPECTACLE DE COUR

Alceste (Lully)
Démocratisation du public ?
La Calisto (Cavalli)
L’invention de l’opéra
L’opéra dans la cité
L’opéra tchèque
Opérette et opéra-comique

SPIANATO

Glossaire

SPIELOPER

Glossaire

SPOHR Ludwig (1784-1859)

L’opéra romantique allemand

SPONTINI Gaspare (1774-1851)

De l’opéra-comique au grand opéra

SPRECHGESANG

Glossaire
L’école de Vienne
Moïse et Aaron (Schoenberg)

SPREZZATURA

Bel canto
Virtuosité vocale

STAATSOPER, Berlin

Berlin
Wozzeck (Berg)

STAATSOPER, Vienne

Vienne

STAGIONE ou SAISON LYRIQUE

Direction d’opéra

STAR SYSTEM

Démocratisation du public ?
Direction d’opéra
Disque et opéra

STEBER Eleanor (1914-1990)

Dictionnaire des interprètes

STENDHAL (1783-1842)

Chanteur-acteur

Copyrighted material

TONALITÉ
- Orlando paladino (Haydn)
- Wozzeck (Berg)

TORELLI Giacomo (1604-1678)
- Décors, lumières, costumes

TOSCANINI Arturo (1867-1957)
- Milan
- Salzbourg

TOSI Pier Francesco (1653 env.-1732)
- Bel canto
- Virtuosité vocale

TRADUCTION
- Traductions : trahisons ?

TRAGÉDIE
- Elektra
- L'invention de l'opéra
- Mythologie et histoire ancienne
- Norma (Bellini)
- Tragique et société

TRAGÉDIE LYRIQUE
- Alceste (Lully)
- Armide (Lully)
- Dardanus (Rameau)
- De l'Italie à l'Europe
- Glossaire
- Iphigénie en Tauride (Gluck)
- Les mutations du siècle des Lumières
- Renouveau de l'opéra baroque
- Techniques d'écriture

TRANSPOSITION CONTEMPORAINE
- Opéra chic et opéra choc
- Scénographie lyrique

TRAVESTI
- Distribution vocale
- Tragique et société

TRAVIATA (LA), G. Verdi
- Otello
- Stars du lyrique
- Traductions : trahisons ?

TRÉMOLO
- Glossaire

TRIAL

Copyrighted material

Wozzeck (Berg)
VILAR Jean (1912-1971)
Opéra chic et opéra choc
VILLE MORTE (LA), E. W. Korngold
La Ville morte (Korngold)
VILLÉGIER Jean-Marie (né en 1937)
Renouveau de l'opéra baroque
Scénographie lyrique
VIRTUOSITÉ VOCALE
Bel canto
Le triomphe de l'opera seria
Verdi ou le théâtre en musique
Virtuosité vocale
VISCONTI Luchino (1906-1976)
Opéra chic et opéra choc
Stars du lyrique
VIVALDI Antonio (1678 env.-1741)
Orlando furioso (Vivaldi)
VOCALISES
Glossaire
Vaillance et héroïsme
Virtuosité vocale
VOIX
Bel canto
Chanteur-acteur
Disque et opéra
Distribution vocale
Éros et Thanatos
Le triomphe de l'opera seria
L'école de Vienne
Moïse et Aaron (Schoenberg)
Stars du lyrique
Tragique et société
Vaillance et héroïsme
Virtuosité vocale
VOIX DE POITRINE
Glossaire
Virtuosité vocale
VOIX DE TÊTE
Glossaire
Virtuosité vocale
VÖLKER Franz (1899-1965)

Copyrighted material

Dictionnaire des interprètes

VOLKSOPER, Vienne

Vienne

VON HEUTE AUF MORGEN, A. Schoenberg

L’école de Vienne

Copyrighted material